

سيرة ذاتية

ملامح داخلية

دار الشروق

سيرة ذاتية

توفيق الحكيم

ملامح داخلية



دار الشروق

توفيـــــــق الحكــــــيم

مـلامــح داخـليـــة

دارالشروقـــــ

ملامح داخلية

توفيق الحكيم

طبعة الشروق الأولى ٢٠٠٧

تصنيف الكتاب: سيرة ذاتية

٨ شـارع سيبويـه المصـري

مدينة نصر ـ القاهرة ـ مصر

تليفون: ٢٤٠٢٣٣٩٩

ww.shorouk.com

email: dar@shorouk.com

رقـم الإيداع ١٩٢٩٠/٢٠٠٧

ISBN 977-09-1835-5

تصـــديـر

يرجع الفضل في فكرة جمع هذه الأحاديث إلى الفنان المصوّر صلاح طاهر الذي قال إنه لاحظ وهو يرسم لى صورة زيتية، أراد أن يُبرز فيها الملامح الداخلية إلى جانب الملامح الخارجية، أن هذه الأحاديث العابرة فيهـا من الملامح ما يضاهى ما ظهر من خلال مؤلَّفاتى... وقد ساعدنى بالفعل في جمـع هذه الأحـاديث لأطَّلع عليها وأراجع رأيه فيها... فوجدت الحق معه.

فإن الكثير من أفكارى تظهر فيها أوضح مما تظهر من خلال الإنتاج الأدبى والفنى الداخل في إطار الصوَر والقوالب... فإن يد الصناعة فيها قد اختفت لتُبرز الأفكار والآراء عارية متجردة من كل ثوب أدبى وفنى... وهنا الفائدة لكل دارس يهمه أن يعرف المؤلِّف في ملامحه الداخلية من خلال أفكاره في كيانها الطبيعى متجردة من كل زى براق... وإذا كان الزى هو الشكل الذي يظهر به للناس في الطرقات، فإن الأفكار هنا وهى عارية من الزى الأدبى والفنى تبدو في بساطتها وألفتها هى الشكل الذي تظهر به للأقربين داخل البيوت... كما أن ظهور هذه الأفكار جاء بمناسبة أحاديث استخرجَتْها نخبة من أهل الصحافة والأدب فيما بين السنوات ١٩٥١ ـ ١٩٧١م. وكان لمقدرتهم في المحاورة كل الفضل في خروج هذه الأفكار من مخبئها، مما جعل من مجموعها ما يشبه الصورة المرسومة لملامح داخلية فكرية لا تبدو لكل الأعين بهذه البساطة وهذا اليسر.

أرجو أن أكون بهذه المحاولة قد عاونت قرائى على اجتياز العوائق التي قد تصادفهم عندما يطالعون كتبى في قوالبها المختلفة.

والله الموفِّق،

توفيق الحكيم

١٤/١/١٩٨٢م

* * *

في دار الكتب

«أما أنا فليس لى فقط ماض قريب.. أمامى أن أنفذ أيضًا إلى ذلك الماضى السحيق الذي كادت معالمه تدرس تحت رمال الزمن... وأن أنفذ إلى سماء المستقبل من خلال غيوم الحاضر...».

توفيق الحكيم

كانت الساعة العاشرة والنصف حينما وصلْتُ إلى دار الكتب المصرية، ولم أكد أخطو بداخلها، وتحتوينى جدرانهـا، حتـى أحسست بأننى لم أعد غريبًا على هذا المكان مثلما كنت أشعر من قبل. فمديرها رجل أديب فنان يعرف قيمة الثقافة ويشارك في المعرفة، ويضيف إلى كتب الدار كتبًا هى عصارة فنه وفكره... فليس حسبه أن يأتى لها بالكتب من الخارج.

ولم أكد أطل عليه برأسى من وراء باب مكتبه حتى قام محييا باسما وقال: إنك لم «تكذِّب خبرا».. فأسرعت لأخْذ الحديث. قلت: والله خشيت أن «تنسى» اتفاقى معك. قال: هل لديك أسئلة معينة؟ قلت: آمل في ذلك لولا يذكر الأستاذ مقالا كتبتُه في مثل هذا الشهر من العام الماضى في «الثقافـة» تحت عنوان «الأسطورة في الأدب العربى»، فقد جاءت فيه عبارة خاصة بك إذ قلتُ: «لقد حاول الأدباء أن يتخذوا من القرآن مَثَلا أعلى في أعمالهم، وجعلوا يقتبسون منه الحكاية تلو الحكاية من أجْل أن يقصُّوها على طريقتهم وحسب ما تمليه عليهم أفكارهم العصرية، ولكنهم لم يستطيعوا أن يأخذوا الإذن بالتصرف الذي يوائم اتجاههم الفنى. ومن ثم أخفقت الأسطورة في الأدب العربي سواء في رسالة الغفران لأبى العلاء وأهل الكهف وسليمان الحكيم و«محمد» لتوفيق الحكيم».. فماذا ترى في قولى ذاك؟

وهنا حلقت عيون توفيق الحكيم في أرجاء الغرفة، ثم في النافذة التي يدخل منها الضوء إلى حجرة مكتبه، وقال: لماذا لا تحاولون التماس تيار خفى للكاتب يجرى من تحت هذه الظواهر التي تبدو أمام أعينكم في العمل الفنى؟ فأنا مثلا لم أقصد أن أتبع اتجاها أسطوريا صرفا أو قصصيا بحتا، ولكنى عنيت بأن أرسم في داخلية هذا الاتجاه خطا متصلا ينبع من فكرة معينة بالذات، يمكن للناقد البنَّاء أن

ينشئ عليها عمله، ولكن هذا الخط قلما يلتفت إليه أكثر الباحثين.. ذلك لأننا لم نزل في عهد لم يظهر فيه بعد ـ إلا نادرا ـ تلك الطبقة من كبار النقاد الذين يعكفون على أدب بلادهم، كما يفعل النقاد في أدب الأوروبيين، ليُخرجوا منه الاتجاهات ويخلقوا النظريات، ويصلوا الأدب العربى الحديث بأرضه وماضيه وما يحيط به من مؤثرات وحضارات حتى يصبح أدبا مدروسا مبحوثا كالآداب الكبرى.

هذا هو السر في أن معظمنا يسأل قبل أن يبحث!... إنك تسألنى عن رأيى في قصصى القائم على الأساطير؟... الجواب الصريح تجده في كتابى «تحت شمس الفكر»... ولأجنبك المشقة، أقول لك الآن بسرعة: إنى أؤمن بوجود رواسب الآلاف من السنين باقية في أعماقنا دائما، وما عملى في ناحية الأساطير سوى مُجَرَّد محاولة لمد حبل يربط حياتنا الروحية والفكرية في أطوارها المختلفة، كما يربط الإنسان طفولته بصباه، بشبابه، بكهولته في كائن واحد وروح واحد. إن روحنا الكامن لا يتغيَّر بتغيُّر الأزمان ولا يختلف كثيرا باختلاف العصور والأديان.

لقد جاء على لسان إيزيس في تمثيلية «شهر زاد»: «أنا كل ما كان، كل ما يكون، كل ما سيكون»!...

لقد رأيت صلة خفية بين إيزيس الفرعونية وشهر زاد التي ظهرت في العصور العربية... واقتبست من القرآن الكريم أفكارا رأيت لها حقيقة غائرة في فلسفة مصر القديمة... بل كمنت فيها بذرة عن الوجود والعدم تتصل بمذهب الوجودية، كما لاحظ بعضهم في فرنسا، قبل أن تظهر الوجودية لسارتر بسنوات... فالماضى والحاضر والمستقبل يمكن أن تتحد في تفكيرنا وروحنا على هذه الأرض وفى هذه البلاد، على الرغم من اختلاف العصور والأساطير والأردية والأزياء... إن مصر قد حاربت الزمن منذ الأزل، وإنها لتنتصر دائما على الزمن بروحها المتجدد... إن مصر هى البعث الدائم لروح خالد. هذا الروح أو هذا القلب الدائم المتجدد، هو الذي أوحى إلى بريسكا أن تقول في «أهل الكهف»: القلب قهر الزمن!...

ربما كان هذا أيضا هو ما رأيت أن أجعله أساسا للتراجيديا العربية.. إن التراجيديا على وجه العموم هى التعبير عن صراع الإنسان ضد قوى أخرى... وهذا سر من أسرار أهميتها... هذا الصراع عند الإغريق يقوم بين الإنسان وآلهته، وعند الأوروبيين (مثل كورنى وراسين)، يقوم بين الإنسان وعاطفته. ولقد رأيت أن الصراع في التراجيديا العربية أو المصرية يجب أن يقوم بين الإنسان وزمنه.

الصراع بين الإنسان والزمن... وما أدى إليه من فكرة البعث واللجوء إلى التسلح المادى بالتحنيط والتشييد عند المصريين القدماء، والتسلح الروحى بالإيمان بجنة الخلد في الإسلام والمسيحية. هذا الصراع بين الإنسان والزمن... أى عوامل الفناء التي تهدد كيانه وتحلل شخصيته وتحطم بنيانه... ألا يجوز أن نتخذ منه أساسا لنا في إقامة «تراجيديا مصرية عربية»؟...

وسكت توفيق الحكيم...

وهنا أفقت لنفسى قليلا. وأخذت أتأمل في هذا الوجه المحمر بوقدة الفكر وفى ذلك الجسم الذي لا يكف عن الحركة مع ألفاظه وكلماته التي يخرجها في تقطع يشعرك بأنه يرسم الحديث الذي يلقيه ولا يكتفى بسرده.

وسألته قبل أن يتمادى في صمته من جديد سؤالا آخر. قلت: ألاحظ حقّا، خصوصا على مسرحياتك الفلسفية أنها تسير في هذا الاتجاه؛ فالملاحظ أنك لا تؤلف للمسرح، لمجرد إثارة العواطف السطحية، بل لمتابعة فكرة تؤمن بها في أعماق نفسك وتبنى عليها عملك... ولكن هل يستطيع مسرحك أن يصل إلى الجماهير الحاضرة؟...

ـ ينبغى ملاحظة أننى بدأت العمل للمسرح كرجل مسرح فقط، وحاولت تقديم شيء للجمهور أيام فرقة عكاشة التمثيلية منذ أكثر من ربع قرن. وأنتجت حينذاك رواية العريس وعلى بابا والمرأة الجديدة وخاتم سليمان. وكانت على بابا وخاتم سليمان أوبريت. أما تمثيليتا المرأة الجديدة والعريس فقد أردت بهما معالجة مشاكل اجتماعية. ولا تنس أن المراد من وراء تلك المسرحيات كان مجرد تسلية الجمهور المقبل على المسارح في ذلك الوقت. ولكن عندما أردت وضع المسرح على أساس جدى متصل بثقافتنا الأزلية وجدت أن حالة المسرح في مصر حتى اليوم لا تشجع على تمثيل هذا النوع من الروايات. ذلك أن اللون الغالب على مسارحنا الناجحة اليوم هو السيطرة على غرائز الجماهير بإغراقها في هذيان من الضحك أو سيل من الدموع. وقد أدت هذه النزعة التجارية الاستغلالية لغرائز الشعب إلى تحلل قواه الكامنة وتحطيم شخصيته الواعية وسلب إدراكه للمعانى والأهداف العليا التي يجب أن ينشط لها ويتهذب بها ليقفز ويشب إلى أعلى... فالمسرح باعتباره أداة لإيقاظ عقل الشعب وتنبيه إدراكه وترقية فكره وتهذيب روحه وتكوين شخصيته لم يَسْخُ عليه أحد بالمال والجهد ليؤثِّر في الشعب تأثيرا فعالا...

ولكن المال أنفق وينفق بسخاء في تأسيس دور اللهو التي تخدر أعصاب الشعب. وهذا هو سر النجاح الحالى الجارف للملاهى الاستعراضية وما هو على شاكلتها من مسارح الترفيه. لذلك أعتقد أنه لم يحن الوقت بعد لتمثيل روايات من النوع الذي تتحدث عنه. وعندما تكثر وتعم المسارح بمعناها الذي نفهمه وتقدم غذاءها النافع إلى الجماهير... فإن من المحتمل أن تلعب هذه التمثيليات دورها. على أن هنالك رواياتى الاجتماعية وخصوصا في كتاب «مسرح المجتمع» الذي يضم أكثر من عشرين مسرحية، مستوحاة من مشكلات مجتمعنا، وما يجرى فيه من أطوار حياتنا اليومية، الزاخرة بشتى الصور والأوضاع والاتجاهات المصرية، خصوصا بعد الحرب الأخيرة.. هذا التصوير لحياة الشعب في حاضره له فائدة كبرى في الكشف عن حياته الماضية. ولأسق لك مثلا صغيرا: بعد أن ترجم كتابى «يوميات نائب في الأرياف»، ونشر في الخارج، وصلنى خطاب من عالم أوروبى في الآثار يخبرنى دهشا أن علاقة الحكام بالمحكومين في الريف المصرى الحاضر كما صورت في كتابى تكاد تطابق تلك العلاقة نفسها في حياة الفلاحين في مصر القديمة، وأن طريقة قيامهم بالشكوى والتظلم من حكامهم مشابهة لما حدث منهم قبل الميلاد بألف عام!... من ذلك يتضح أن التصوير الصادق لحياة الشعب الحاضرة يمكن أن يكشف النقاب عن حياته الماضية، كما يمكن أن ينم عن اتجاهات حياته المستقبلة... هذا الربط بين الماضى والحاضر والمستقبل في حياة الأمة وروحها هو من أهداف الأدب التي اعتنقتها وحاولت تحقيقها... ذلك أن شخصية الأمة هى وحدة لا تتجزأ تضم أمسها ويومها وغدها... والأدب في عقيدتى هو المنوط به عملية الكشف والربط والبعث والدفع لهذه المراحل في شخصية الأمة. وبعبارة أخرى أقول:

«الأدب كائن له عين تكشف الغطاء عن روح الأمة، ويد تربط بين أجزاء شخصيتها ومراحل تطورها، وقدم تسعى بها إلى غد أرقى ومستقبل أعدل...».

عندئذ قمت واقفا وحييت الرجل تحية إنسان يشعر بما لهؤلاء الكبار من حق في رقابنا نحن الشباب.

عبد الفتاح الديدى

مجلة الثقافة في ٣ ديسمبر ١٩٥١م

فلسفة البخل

إذا كتب توفيق الحكيم «اعترافات توفيق الحكيم» فهل يمكن أن يقول في شجاعة: نعم أنا رجل بخيل... أحب المال... أحبه من أعماقى؟ وهل في هذا عيب؟... أحبه وأفتديه بكل ذرات دمى... تسعدنى رؤية العملات السهلة والصعبة على اختلاف ألوانها وأجناسها وأحجامها، ويُطْرِب قلبى أن تشق طريقها إلى جيبى، وأنا حاميها... وأنا الشهيد في المحافظة على عذريتها...

هل يمكن لتوفيق الحكيم أن يدافع عن فلسفة البخل كما يؤمن بها؟ هل يمكن أن يقنعنا معه، أن الكرم ما هو إلا أسطورة لا يصدقها إلا السفهاء؟

لعل كل هذا ممكن.. والرجل فنان لا يكتب إلا عن عقيدة... ولكن توفيق الحكيم لم يكتب بعد اعترافات توفيق الحكيم... وقد لا يكتبها...

فلماذا لا نستجوبه؟...

لماذا لا نخرج ما في أعماق نفسه؟...

لماذا لا نسأله:

لماذا أنت رجل بخيل؟

قال لى توفيق الحكيم:

ـ لكى أكون كريما أو بخيلا يجب أولا أن أكون صاحب مال كثير، وخير وفير...

قلت: هل تريد أن توهمنى أنك رجل فقير؟...

قال: هذه حقيقة... وإلا فقل لى أنت من أين يأتينى المال الكثير؟...

قلت: أنت أكبر كاتب في الشرق تباع مؤلفاته وتترجم إلى اللغات الأجنبية والصحف تتنافس على احتكار قلمك... وأنت الآن أمامى في مكتبك تحمل لقب مدير عام دار الكتب المصرية، ويدخل جيبك مرتب المدير العام...

وابتسم توفيق الحكيم، ولمعت عيناه اليقظتان في وجهه الهادئ الساكن وقال وكأن حجتى واهية ضعيفة:

ـ كل هذا إذا ترجمته إلى نقود حقيقية تدخل جيبى، فلن تجد مع الأسف الشديد أنه يَنْتُج عنه مال مدخر... فهذه المؤلفات كلها من النوع الأدبى الفكرى الذي لا قيمة له إلا في دوائر محدودة جدّا من القراء المثقفين سواء في مصر أو في الخارج... والجانب الأكبر من إيراد هذه الكتب يصب في جيوب الناشرين...

وتحولت نبرات صوت الكاتب الكبير إلى لحن حزين تأثر له قلبى فكدت أقتنع حقّا أن توفيق الحكيم يعانى مشقة الفقر... وأفقت من أسفى لأسأله مرة أخرى:

ـ أنت؟... أنت رجل فقير؟...

فأجاب هامسا في ألم:

ـ فقير جدّا يا صديقى، إن الفكر في الشرق يؤدى إلى هذه النتيجة، في حين أن الطرب والرقص وما إلى ذلك، يؤدى إلى نتيجة عكسية...

ـ لو خيرت إذن بين الأدب وبين الطرب أو الرقص لاخترت الطرب والرقص؟...

ـ لا... لو خيرت فإنى أختار ما أنا فيه على فقره وقلة جدواه بالنسبة إلى شخصى... والدليل على ذلك أننى لم أحاول أن أنتج إنتاجا تجاريا على نطاق واسع سواء في السينما أو في غيرها من الفنون التي تؤتى إيرادا كبيرا...

سبحان الله... توفيق الحكيم الذي يقول عنه كل من اتصل بأعماق نفسه، إنه رجل بخيل... هكذا وبهذا الوضوح يكره المال ولا يسعى إليه... وكدت أقتنع أنها شائعات كاذبة، لولا أننى تنبهت إلى أن لى أكثر من نصف ساعة في مكتبه ولم يطلب لى فنجانا من القهوة.. ولست أدرى كيف تنبه هو بحاسة خفية إلى ما تنبهت إليه.. فسألنى جادا:

ـ ألا تعرف أن العلم الحديث يقوم الآن على الافتراض؟...

قلت: مش فاهم؟..

قال: إنهم يفترضون الآن إمكان الوصول إلى القمر...

قلت: نعم...

قال: وافترض أنت أنك شربت عندى فنجان قهوة!...

قلت: لا يا سيدى... إننى أحب الوصول إلى القمر.. وأموت في قهوتك...

وافترض توفيق الحكيم أننى لم أقل شيئا... وأخذ يهاجم أسطورة الكرماء قائلا:

ـ ليس الكرم أن تنفق هكذا بلا حساب.. ولا تقل لى مثلا إن فلانا الغنى أنفق على ولائم وعزائم وسهرات فيستحق إذن لقب «كريم»... أو إنه أنفق على معارفه وأصدقائه الأغنياء أمثاله، فهو إذن صاحب مروءة... المفروض في الرجل الكريم أنه ينفق الفائض من ماله في سبيل عمل إنسانى يعود بالفائدة على أمته جميعا.

قلت: يا سيدى... لكنى وأنا أتابع هذه الأفكار، أرجو... أتوسل إليك أن تطلب لى فنجان قهوة...

وامتلأت كل قسمات وجه توفيق الحكيم بدلائل السعادة وهو يجيبنى قائلا:

ـ تصور أن صديقا زارنى، ودخل علينا ساعى مكتبى لينتظر ما يطلبه صديقى فإذا به يطلب قهوة وكوكاكولا معا... ولكن الساعى لم يصدق أن ضيفا يطلب شيئين معا وفى وقت واحد، فلم يتحرك من مكانه انتظارا لتوضيح من الضيف. وسكت الضيف، بل كرر طلبه فنظر إلىّ الساعى نظرة طويلة كلها دهشة وعجب ولم ينصرف حتى أكدت له الطلب!...

قلت : إن هذا الساعى يستحق المكافأة...

قال: إنه يستحق الإعجاب...

قلت: والإعجاب طبعا ممنوع من الصرف...

قال: برافو عليك... لقد بدأت تفهم...

قلت: ماذا؟...

قال: نظرية الافتراض في العلم الحديث...

واضطررت إلى أن أبتلع نظرية الافتراض وأخرجت سيجارة من جيبى، وبعد أن أشعلتها أخرج توفيق الحكيم صندوق سجائر من درج مكتبه قائلا: تشرب سيجارة؟

فما كان منى إلا أن أخذت السيجارة واحتفظت بها...

وصمت توفيق الحكيم، وأسرع بإقفال درج مكتبه على علبة سجائره وهو يقول: أنا لا أحب التدخين...

قلت: إذن ماذا تحب؟...

قال: إننى رجل أحب دائما أن أضع الشيء في محله. ما ليس له لزوم لا أصنعه حتى في النواحى الفنية أو الأدبية. إذا وجدت لفظا واحدا يكفى للتعبير فإنى لا أضع لفظين...

واستطرد قائلا: مع أن الألفاظ لن تكلفنى شيئا... ولكنه مجرد طبع أو أسلوب في الفن والحياة...

فسألته: ومن قال إن الألفاظ لن تكلفك شيئا... ستكلفك مزيدا من الورق والحبر والكهرباء والوقت... كل هذا ببلاش؟...

وسرح توفيق الحكيم ببصره في الفضاء ثم أسند رأسه على يمناه، وراح يعبث بأنامله في شعره المجلل بالشيب الفضى، والحق أقول إن كل ما في توفيق الحكيم يصرخ بأنه فنان... ولكن سرحته طالت، وكأنه مستغرق في حل عقدة العقد... وأخيرا قال في هدوء:

من جهة الورق فإننى لا أشتريه ولكنى أقترضه من الصحف.. وأما الحبر فمسألته هينة.. بقى النور والوقت والتفكير، وأؤكد لك أن ما أنفقته في سبيل تركيز ذهنى لأصنع المعنى في كلمة أو في سطر أكثر بكثير مما لو كتبت مترادفات تدل على معنى واحد...

قلت له: لقد غلبتنى...

قال في ثقة وإيمان: لا تصدق الشائعات عن بخلى.. إنها مؤامرة من أصدقائى عندما أرادوا منى يوما أن أقيم لهم وليمة فاخرة أثبت بها كرمى... ويظهر أنهم انتظروا الوليمة طويلا، فلما أدركهم اليأس

صنعوا هذه الشائعة.

وسألته: ولمَ أدركهم اليأس؟ ألم تأكل على موائدهم؟...

فأجاب بسرعة غريبة: إذا كانوا هم قوما مسرفين فهل يجب أن أحذو حذوهم؟... لقد أرادوا بولائمهم أن يظهروا بمظهر الكرم، فأردت أن أدخل عليهم هذا السرور...

قلت: حيرتنى يا أستاذى العزيز... أن تدعو صديقا على مائدتك، هو إسراف في نظرك... ما هو الكرم إذن؟.. اذكر لى مواقف الكرم في حياتك.

قال مستخفا بسؤالى: لو تذكَّرتها لما كنت كريما...

قلت: وبعدين معاك؟...

قال: صدقنى ... الكريم هو من ينسى الكرم... فإذا تذكره فإن صفة الكرم تزول عنه.. وأنا لا أريد أن تزول عنى هذه الصفة...

قلت: لعله أقرب إلى المنطق أن تقول «البخيل هو من ينسى الكرم».

قال توفيق الحكيم: أنت الآن بدأت لا تفهم. البخيل هو من يتذكر أنه كان كريما ذات يوم...

قلت: بدأت الآن فقط ألا أفهم...

قال: اطمئن... سأفهمك... البخيل هو الذي يتذكر أنه كان كريما ذات يوم؛ لأن الكرم ليس في طبعه، فمتى تذكر حادثة واحدة فإنها تظل منقوشة عنده بحروف من الذهب...

قلت: إذن فالنسيان من ضرورات الكرم؟...

قال: من أدواته، ولذلك فأنا رجل يقولون عنى إننى شديد النسيان وهذا ما لا أحب أن أنفيه...

قلت: أنت تنفى ولا تنفى ما يتفق ومزاجك!...

قال: لا والله فالنسيان فضيلة ورذيلة، ولكنه عندى دائما فضيلة...

قلت: لعلك تقصد نسيان الصرف؟...

قال: ومن قال إننى لا أصرف نقودى؟...

قلت: فلندخل في تجربة... إننى أقدم لك ١٠ جنيهات، وأطلب منك صرفها في خمس دقائق...

فاستدرك متسائلا: على نفسى أو على غيرى؟...

وانتظر توفيق الحكيم جوابى في لهفة، ولكنى قلت له: سوف أقدم لك ١٠٠ جنيه لا عشرة... لكى تصرفها...

ومرة أخرى سأل في عجل ولهفة:

- على نفسى أو على غيرى؟

قلت له في برود: على غيرك...

وأسكتته الصدمة وقتا غير قصير...

ثم قال: لا... ما دام على غيرى خليها عشرة، علشان تبقى سهلة علىّ!!...

قلت: ها هى ذى العشرة الجنيهات...

قال: أين هى؟...

قلت: ألا تؤمن بنظرية الافتراض في العلم الحديث؟...

قال: بسيطة... إما أن أصنع بها وليمة لأصدقائى الصحفيين طوال اللسان أمثالك وأتظاهر بالكرم... وإما أن أرسلها إلى مؤسسة خيرية باسم فاعل خير...

قلت: إذن أنت «فاعل خير» الذي تنشر الصحف تبرعاته في كل مناسبة...

ولم يشأ توفيق الحكيم في هذه المرة أن ينفى الخبر أو يؤيده، ولعله كان يقول في نفسه: هذا شرف لا ندعيه، وتهمة لا ننفيها...

فسألته:

- وإذا كانت الجنيهات العشرة لنفسك... أفلا تشترى بها كرافتات مثلا؟... أو مناديل أنيقة؟...

أجاب: كله إلا الملابس.. فارتداء الملابس أو التفنن في اختيارها ليس من هواياتى. إننى أشعر بضيق شديد عندما أرتدى بدلة جديدة... وأفضل دائما الملابس القديمة التي اعتدت عليها... ولذلك كلما فصلت بدلة فإنى لا ألبسها إلا بعد سنة من تفصيلها، وكثيرا ما أجد العتة قد سبقتنى إلى استخدامها، فهذا الميل للجديد في الملابس والأصدقاء لا يغرينى. إننى محتاج إلى مجهود كبير لأعرف صديقا جديدا...

قلت: هذا أمر مفهوم بالنسبة للأصدقاء، ولكنى لا أستطيع أن أفهم أبدا هذه الفلسفة للملابس... كل هذا لتبرر عدم شراء ملابس جديدة؟...

قال: لا، إنها مسألة معنوية بحتة. مسألة تتعلق بالذكريات؛ لأن قيمة الكائنات هى بما تحمل من ذكريات. فالرداء القديم قد صاحبك في مراحل مختلفة ورأى معك حوادث متعددة، فأصبحت له قيمة معنوية ليست موجودة للرداء الجديد الذي لم يختزن بعد أى معنى... وكذلك الحال في الأصدقاء... وهذه عصاى... إن ثمنها زهيد لا يزيد على ٣٠ قرشا، وقد رفضت أن أستبدل بها هدايا من عصى يزيد ثمنها على عشرة جنيهات؛ لأنها لازمتنى ٢٥ عاما. إنها تحمل معى كل هذه الذكريات...

قلت: إننى أعرض أن أشترى هذه العصا بعشرين جنيها..

قال: لا...

قلت: ٥٠ جنيها؟

قال: ولو...

قلت: ١٠٠ جنيه..

قال: لا..

وارتفعت بالعرض إلى ٥٠٠ جنيه، وحذرت توفيق الحكيم من الرفض؛ لأنه عرض جدى وأخذت أصف له منظر خمس الورقات من ذوات المائة الجنيه. وكيف تحمل الدفء والسعادة إلى جيبه وقلبه... ولكنه قال:

ـ لا.. فهذه الخمسمائة الجنيه التي تعرضها لا تحمل أى معنى، سوى أنها مجموعة ورق لا صلة لى بها... ولن تثمر صلتى بها...

قلت: هذا كلام خطير...

قال: لأن هذه الأوراق ستوضع في بنك ولن أراها بعد ذلك...

قلت: وحتى نقودك تحرم نفسك من رؤيتها؟... هذه قساوة...

قال: وأين هى النقود.. إننى رجل فقير...

وهنا تذكرت شيئا غريبا. لقد قرأت معظم كتب توفيق الحكيم... واستلفت نظرى أنه وهو الكاتب المجيد، الذي يرسم أبطال قصصه من واقع الحياة ويحلل نفوسهم بمبضع جراح فنان... لم يجعل بطلا لأى قصة من قصصه الرائعة، رجلا كريما...

قلت له: ما السر في هذا؟... ألهذا علاقة في شعورك الباطن بابتعادك عن الكرم والكرماء... وإلا فاذكر لى بطلا كريما لإحدى قصصك؟

قال: لا أذكر... وإن كان من بين أبطال قصصى رجل مسرف لتذكرته في الحال...

قلت: يا سيدى الإسراف شيء.. والكرم شيء آخر... ومع ذلك بـبِمَ تعلل أنت هذه الظاهرة الغريبة؟

قال: إننى لا أبحث دائما عن أبطال قصصى، وإنما هم الذين يسعون إلىّ ويفرضون وجودهم علىّ... ويظهر أن صاحبنا الكريم تعمد الهرب منى!

قلت: وبمَ تعلل هذا أيضا؟

قال: ربما صَدَّق الشائعات التي نشرها الجبناء...

قلت: ولكنك خلَّدت في إحدى قصصك شخصية البخيل..

قال: نعم... شخصية واحدة قيل إنها كانت صورة لشخص غنى معروف وقد انتقل إلى رحمة الله ولا حاجة إلى ذكر اسمه، فقد كان معروفا في الأوساط السياسية والاجتماعية بخصاله وطباعه التي ظهرت في هذه القصة..

قلت: أنا أعرف... إنه المليونير محمد محمود خليل..

قال: أنا أفضل عدم ذكر اسمه.. والحق أننى دافعت عن بطل قصتى بقدر الإمكان، ولكنه «زودها» أكثر من اللازم، فلم يصبح دفاعى مجديا بالنسبة إليه..

قلت: لماذا دافعت عن المليونير البخيل؟

قال: لأنه كان يعتقد أن الناس جميعا يتربصون بماله، فكان يغالى في حماية نفسه... ولذلك لم تكن حالته طبيعية، بل كان يعيش في خوف دائم من لص مجهول. وهذا الخوف هو عقوبة كبرى في حد ذاتها لأمثال هؤلاء الأثرياء البخلاء...

قلت: وبم دافعت عنه؟

قال: صورت حياته الشقية بهذا الخوف الدائم على ثروته التي يعيش لحمايتها كأنه سجان يعيش مع السجين في حجرة واحدة...

قلت: إن العاشق يستعذب هذا الألم... ولعل البخيل يستعذب هذا الخوف.

قال: هذا ما صورته أيضا في حالة صاحبنا، فجعلته يحب ماله هذا الحب... واسم الرواية كان «الحب العذرى»...

قلت: نعم..

قال: والله... الحب العذرى اسم جميل، ولكنه مستحيل التحقيق، في النقود أو في غيرها...

قلت: وإذا تحقق؟

قال: يمكن أن يتحقق الحب العذرى حتى سن الخامسة عشرة في الفلوس وغيرها ولكن معنى الحياة بعد هذه السن، يناقض هذا الذي يسمى بالحب العذرى..

قلت: بالنسبة للمرأة نعم... ولكن بالنسبة للفلوس... لا...

قال: الحب العذرى للفلوس، معناه أن الفلوس لا تنجب، ولكن للفلوس فلوسا إذا خرجت من خِدْرها، أى من صندوقها وتعاملت مع غيرها...

قلت: هل تستخدم مفاتيح صناديق كثيرا؟..

قال: ليس عندى صناديق ولا مفاتيح...

قلت: إذن فأنت تخفى نقودك في أجهزة سرية؟...

قال: ليس عندى ما يحفظ في أى مكان، خلاف قلمى الذي في جيبى...

وكنت قد أمضيت أكثر من ساعتين مع الكاتب الفنان توفيق الحكيم... والحق أن المنطق الساحر في إجاباته قد فاض على وجدانى، وقدرت دفاعه المجيد عن فلسفة حياته، فقلت له:

- لن أصدق الشائعات عن بخلك...

قال: الحمد لله أنك اقتنعت...

قلت: سأصدق الحقائق فقط... الحقائق التي أوردتها أنت في إجابتك..

قال: ماذا تعنى؟

قلت: لم أعد في حاجة إلى الشائعات، اعترافك يا سيدى.. سيد الأدلة...

موسى صبرى

مجلة الجيل الجديد في ١٤ مارس ١٩٥٥م

ابـن البـلد

هل جلست إلى توفيق الحكيم...؟

لا شك في أن قراء توفيق الحكيم جميعا، قد رسموا «لشخصيته» صورة مما انعكس عليهم خلال قراءاتهم لأدبه الموسوم بالعمق دائما، الهادف إلى حكمة أبدا... ومما تجمع في أذهانهم، مما ينشر له من صور عابسة، مزموم الفم، محملق العينين، غير مرتب الشعر متحفز العصا...

كل هؤلاء القراء يقطعون، مع كل ذلك، بأن توفيق الحكيم رجل ـ لكثرة معاشرته سليمان الحكيم وشهريار وأهل الكهف وأهل الحكمة والفلسفة ـ لا يتكلم إلا بقدر، ولا يتفوه إلا بميزان، كلمة كلمة، أو حرفا حرفا...

والواقع أن توفيق الحكيم مظلوم في هذه الصورة، فهو ينطوى في حقيقته على شخصية مصرية كاملة.. إنه ابن بلد، يلمح البادرة، فيلفها في نكتة لاهية، ويحس بالقفشة، فيتجمع لها وقد استخفه الطرب، ويتلقاها ضاحكا بكل وجوده، وإذا ما «حبكت» الفكرة الساخرة، تلك التي نسميها «القفشة» تراه يقف، كما يفعل أولاد البلد، ويروح بتمايله وإشاراته وتعبيرات وجهه وبأسلوب النطق المصرى القاهرى، يكمل لك في سخريته الموضوع بعبارات ضاحكة، تهتز سخرية، وتنتفض صدقا وتصويرا وإحكاما...

قلت له: ليتنى كنت سكرتيرك!

وطفرت صورته العابسة متسائلا: ولم؟

قلت: لأخرج للناس أعظم مؤلفات توفيق الحكيم.

وأدرك أننى أقصد معنى ما، فانفرجت أساريره الحكيمة الطيبة، عن انتظار لبقية الكلام. فقلت:

ـ هل قرأت كتاب «أناتول فرانس... بالشبشب»... هذا الكتاب الذي ترجمه «شكيب أرسلان» وسماه «أناتول فرانس في مباذله»؟ إنه كتاب ألفه سكرتير له، ولم يُكتب فيه للسكرتير كلمة واحدة، وكل ما في الكتاب، تدوين للعبارات والكلمات والتعليقات التي كان يتفوه بها «أناتول» له، و«أناتول» لا يعرف

أنه يدون شيئا.. ولما خرج هذا الكتاب، اعتبره النقاد أعظم ما ألف «أناتول فرانس» على الإطلاق.

وضحك عميد الأدب المصرى قائلا: إنك تقول الحق، فتعليق الأديب على حوادث الحياة العامة، أخطر وأعمق، وأكثر صدقا وتركيزا مما يكتبه في الكتب.

قلت: وما هو السبب؟

فأجاب ووجهه يتجمع في تعبير باسم:

ـ أنا شخصيا أعمل بعصفور واحد...

وضحكت قائلا: مش فاهم...

فأكمل قائلا:

ـ يعنى لو تصورنا أن عقلى هذا عش أفكار، فإننى كثيرا ما أراه يمتلئ بالعصافير، وأفرح، فأقوم لأحضر الأوراق، وأستعد لصيد هذه العصافير السخية الجميلة، ولكننى ما أكاد أمسك بالقلم، حتى أحس بأن إمساك القلم بالنسبة لهذه العصافير الكثيرة، كالقرع فوق ناقوس... إن العصافير كلها تطير...ولا يبقى في رأسى إلا عصفور واحد.. هو الفكرة الواحدة، التي أظل أعالجها في الرواية أو القصة.. ولذلك، فإننى كثيرا ما أرانى تدخَّلت بأفكار أخرى من عندى أحشرها حشرا مع الفكرة الأصلية...

ولهذا، فإننى مطمئن إلى القول، بأنه لو أتيح لكل أديب، أن يجد من يدون له آراءه وتعليقاته، وهى لا تزال بحرارتها وتركيزها، لملأنا رءوس الناس بملايين الأفكار النافعة...

قلت: إنه رأى خطير.. تعترف إذن بأنك، والأدباء أيضا غيرك، كثيرا ما تتدخلون في العمل الفنى، بآراء ونظريات خارجة عن موضوع الرواية...

قال: أجل، ومن هنا ترانى دائما، أعترف بأن أعظم الأعمال الفنية في الأدب، هى الشعر أولا، والمسرحية ثانيا..

وراح الأديب الكبير يشرح نظريته:

ـ إن الشعر، هو بلا شك، معجزة فنية؛ لأن آلاف الأفكار والصور والأخيلة، والمشاعر، يجمعها

الشاعر في سطر واحد، هذا السطر العجيب الذي تراه ينتفض، وأنت تقرؤه، بهذه الآلاف من الأفكار والمشاعر والصور.. إن بيت الشعر الواحد يشبه طاقة مسحورة صغيرة، تطل منها النفس، على الوجود البشرى بتجاريبه وأفراحه ومعانيه.

إن الشعر والرواية والمسرحية، وكل تمثيلية، هى الأعمال الفنية المتكاملة، وليست كذلك القصص.

وتذكر توفيق الحكيم شيئا فقال:

تذكرت دليلا هائلا.. إن أوروبا ـ في مبدإ الأمر ـ لم تقرأ الروايات القصصية المشهورة لعمالقة الأدب العالمى،كتولستوى وديستويفسكى، إلا في طبعات مختصرة بعد حذف فصول كثيرة منها رأى الناشرون أنها زائدة عن الموضوع، وأنها لغو، فاختصارا للجهد، وللمال، حذفوا هذه الفصول، ونشروا المؤلفات بدونها.. ولقد قرأت سرفانتيس، أول ما قرأته، في روايته «دون كيشوت» في فصول قليلة... (كل ذلك في الترجمات الأولى فقط).

قلت: إنك تدافع عن التمثيلية بجهد وحرارة. فقال: نعم، أفضلها لأنها أداة لا تقبل اللغو ولا الحشو، وكل كلمة فيها بميزان، في حين أن القصة تحتمل الإفاضة التي تكون في أغلب الأحيان زيادات لا ضرورة لها.

وسألت أستاذنا الحكيم: ما رأيك في حياتنا الأدبية؟

قال: هذا الكلام للنشر؟

قلت: أبدا دردشة صيام لا أكثر...

قال: عال...

فعدت لأقول: ولكن افرض أنه للنشر، إنك نشرت أخيرا كتابا باسم «التعادلية» وقلت فيه بصراحة تامة، رأيك في الأدب، ومذهبك في الفن، وفى الحياة.. والواقع أن فيه أشياء أخالفك فيها، وأشياء ما أحراها بالذيوع، فأنت من القلائل الذين يقدسون الفكر، وحريته، ويرون أنه أعم وأشمل من مجرد التثقيف، إنه تفسير للحياة ولكل ما فيها.

قال: نعم، ولكنى في الواقع، راض ـ من ناحية ـ عن مجهود القلة من أدباء الشباب، وغير راض ـ من ناحية أخرى ـ عن حياتنا الأدبية بوجه عام.

واستطرد يقول: إن أدوات التعبير كلها في عصرنا، تهدف إلى تبسيط الثقافة والمعرفة، وهذا عمل عظيم بالنسبة لرفع معارف السواد الأعظم من الناس، ولكن الطبقة المثقفة، طلاب الجامعة، والمدرسين، والأساتذة، والموظفين النابهين، ومحبى القراءة والاطلاع، أين زادهم الفكرى؟ إن الصحافة ودور النشر وأدوات التعبير الأخرى، أصبحت أشبه ماتكون «بمطاعم شعبية فنية» تقدم وجبات رخيصة، إنها في الواقع وجبات مجانية، وهذا عمل جليل، وهو في الواقع من أخطر مهمات كل دولة، إلا أننا بحاجة إلى جانب ذلك، إلى أفكار عميقة وأدب رفيع، ووجبات غنية بالدسم، فلماذا ـ مثلا ـ لا يخصص في الإذاعة،البروجرام الثالث، على نحو ما تفعل إذاعات العالم، وهو بروجرام غنى بالثقافة والمعرفة العميقة، وهو بطبيعته ليس مفروضا على السواد الأعظم، إن محبيه هم الذين سيديرون جهاز الراديو ليستمعوا إلى الآراء والنظريات والنقد والتمثيليات الرفيعة.

وأنهى كلامه بقوله: إحنا مقصرين فكريا وفنيا.

قلت: والمرأة، أكاد لا أرى مصر قد أنجبت شاعرة أو أديبة أو فيلسوفة أو معنية بقضايا العلوم...

فقال: لعل تقاليد مجتمعنا الشرقى هى السبب في ذلك، فالأدب والشعر انعكاس للحياة، وإبانة عن تجاربها، ومن منا سمح لبناته بأن يلقين بأنفسهن في غمار الحياة كما يفعل الأدباء في أوروبا؟...

وأضاف قائلا: ومع هذا فهناك بعض اللاتى يبشرن بخير..

قلت: وعلى ذكر المرأة: ألم تحب؟

قال: لم أحب ...

قلت: إنك أحببت «سنية» بطلة عودة الروح، وكتبتها وكنت أنت «محسن».

وسكت..

قلت: وأحببت امرأة ثانية...

وتشاغل في بعض أوراق أمامه...

قلت: إنها موظفة شباك التذاكر في «عصفور من الشرق»، ولقد أحببتها حبا عنيفا...

وضحك ثم قال: تصور أنها أفلستنى..

ـ كيف؟

ـ كنت أتردد على مسرح «الأوديون» أثناء إقامتى بباريس بين الحين والحين، ولكننى بعد أن أحسست بشعور طاغ نحوها رأيتنى أذهب إلى المسرح كل يوم، وآخذ مكانى بين الصف الطويل، حتى إذا لمست يداى الشباك، رحت أوجه إليها الكلام، أى كلام، فتقول لى: الناس اللى وراك. فأضحك قائلا: دول جايين للرواية... للرواية...

قلت: وبعد...

قال : أحببتها وأحبتنى وألهمتنى «عصفور من الشرق»..

قلت: ولماذا لم تتزوجها؟

فأجاب في لهجة مؤكدة : الحب شيء والزواج شيء...

وتساءلت: ما هذا الكلام؟ وما نهاية الحب إذن إن لم تكن الزواج؟

قال: والله إذا انتهى الحب بالزواج فلا بأس، ولكنى أرى أن هناك أشياء يجب أن تكون في الزوجة، وهى دائما غير موجودة في الحبيبة... الحب مرض، ولكن الزواج صحة، والمرض والصحة لا يجتمعان...

قلت: لسه مش فاهم..

قال: يعنى الحب محام... دائما يتكلم ويترافع، في كل شيء، ولكن الزواج قاض... يعطى عدالة وأحكاما وحياة منطقية مرتبة..

قلت: وماله؟...

قال: آه... برضه ممكن المحامى يترقى ويبقى قاضيا، بس الخوف إذا تدخل الحب في الزواج، أن يعود القاضى ويصبح محاميا... وهات يا كلام ويا مرافعات..

ثم قال: الزواج شيء جليل، ومقدس، أما الحب... فإنه عملة...

ثم أمسك الكاتب الكبير وراح يكتب في ورقة هذه المعادلة: الحب عملة في السوق، أما الحياة الزوجية فإنها تجميد عملة الحب في سند غير قابل للتحويل، وله فوائد متجددة...

قلت: معنى ذلك أنك لم تتزوج سنية، ولا عاملة شباك التذاكر الفرنسية؛ لأنك لم تكن في ذاك الزمن اقتصاديا،وكنت تستجيب لأفكار الشباب التي تؤمن بكل ما في السوق..

وسكت الحكيم...

قلت: أم لأنك كنت شابا أرستقراطيا؟...

ووقف الأستاذ الحكيم ليترافع وهو يتساءل: أرستقراطى؟!...

قلت: إن المأثور عنك أنك من الذين ولدوا وفى أفواههم ملعقة فضية.. ألم تكن تركب «الحنطور» وأنت لا تزال تلميذا، يذهب بك إلى المدرسة في دمنهور ويعود بك إلى القرية؟... من منا نحن أدباء الشباب استطاع أن يغير نعل حذائه بسهولة؟... ثم إنك كتبت هذا في عودة الروح...

قال: يا أستاذ هذه فرية، إن هذا الحنطور، والحصان، والحوذى نفسه، اشتراهم أبى بعشرين جنيها...

وضحكت...

قلت: برضه أغنياء وأرستقراط...

قال: الحوذى هو الذي عرض نفسه عندما رأى أن أبى شديد العطف عليه، وينقده أجرا لا بأس به في كل مشوار.. ولما عرف والدى أنه صادق في أن يعيش معنا، قبل... وسأل الرجل بكم تبيع الحنطور بحصانه؟ فأجابه بعشرين جنيها... وأنا فوق البيعة...

لم نكن أغنياء، ولم نكن فقراء، وإنما مستورين وعندنا حنطور مهكع فيها إيه؟...

قلت: لقد أنتجت عملك الرائع «عودة الروح» تخليدا لثورة ١٩١٩ وتمجيدا لشخصية الفلاح التي

أنتجت هذه الثورة، فلماذا لم تكتب لنا قصة جديدة عن ثورة يوليو ١٩٥٢؟

قال: سأفعل، وهذا هو الموضوع الذي أرتبه في ذهنى هذه الأيام، وأرجو من الله أن أستطيع إتمام هذا العمل الكبير...

وقلت وأنا أصافحه مستأذنا في الانصراف: كل سنة وأنت طيب، جئت لأهنئك برمضان،ولكن حديث الأدب أنسانى هذا الواجب...

قال وهو يضحك: أليس هناك شيء ليس له مناسبة إطلاقا عند الصحفيين.. حتى الصحفيين الأدباء سوى... رمضان.. و... كل سنة وأنت طيب؟...

زكريا الحجاوى

مجلة الإذاعة المصرية ١٤ مايو ١٩٥٥م

العيد الكبير للفكر الحر

من شهر وأنا أبحث عن الفيلسوف التعادلى توفيق الحكيم في كل مكان من الممكن أن يكون موجودا فيه، فلم أجد له أثرا. ثم عثرت عليه بالمصادفة، فأعطانى موعدا مزيفا، لم أكتشف تزييفه إلا بعد أن كان قد اختفى مرة ثانية، كأنه فص ملح وذاب.

وأخيرا بمصادفة أخرى غير متوقعة، سألت عنه بالتليفون، فإذا هو موجود بقدرة قادر كأنه نزل من السماء، فلم أصدق بادئ الأمر وذهبت إليه في الحال في مكتبه بدار الكتب، فإذا بى أجده هناك حقيقة، ولما قابلنى ظهر عليه كأنه لم يرنى من قبل. ولم يعطنى موعدا مزيفا، فذكَّرته بذلك فظهر عليه أنه لا يذكر شيئا، فتذكرت في الحال، ذاكرة توفيق الحكيم، ووجدت نفسى مضطرا لكى أعيد له القصة من جديد، فقلت له: لقد جئت لآخذ منك حديثا.

وهنا ثار راهب الفكر وتغيرت ملامح وجهه الوديعة وقال بأسلوب جاد:

ـ الكلام في الهزليات والمسائل التافهة ممنوع، وأنا الآن أرفض رفضا باتا الكلام حتى في الأحاديث المقصود بها المداعبة البريئة.

ثم هدأ قليلا وعاد يقول:

ـ وإذا أردنا أن نضيع الوقت فيما هو أنفع فليكن الكلام في مسائل جدية.

وهنا هززت رأسى وقلت:

ـ موافقون!

ثم بدأت أبحث له عن السؤال الجدى الذي أستهل به حديثى مع الفيلسوف التعادلى، وفقا لهذه الاتفاقية، فقفز إلى خاطرى هذا السؤال:

ـ ما هو أعظم حدث عالمى في عام ١٩٥٥م.

ويظهر أن هذا السؤال قد أعجبه، فاعتدل في مقعده وراح يجيب:

ـ لن أقول لك إنه حدثُ اجتماع الأربعة الكبار في جنيف لإبعاد خطر الحرب، بل أهم من ذلك عندى هو الاجتماع الآخر الذي لم يتم بعد ولكنه هو الذي مهد قطعا لاجتماع جنيف الذي تم، وأعنى به اجتماع العلماء والمفكرين الذي حدد له يوم ٣ أغسطس المقبل، لبحث مصير البشرية. هذا الاجتماع هو في نظرى العيد الكبير للفكر الحر وأهله، وهو الذي تمنيته وتنبأت به في كتابى «التعادلية». هل قرأت الكتاب؟

فأجبت في خجل وقلت:

ـ لا... بكل أسف!

فقال كمن توقع إجابتى:

ـ إذن افتح صفحة ١١٢ من هذا الكتاب، واقرأها بإمعان، وضع خطا أحمر تحت كلمة «إمعان»؛ لأن من قرأ هذا الكتاب بإمعان وفهم مراميه، لا يتجاوز عددهم في مصر أصابع اليد الواحدة.. ستجد في هذه الصفحة، تلك السطور بنصها: ما من أحد اليوم... يستطيع الزعم بأن «الفكر الحر» هو الذي يوجه عالمنا الحاضر وقد اضطُهِد علماء الذرة الذين رفضوا الرضوخ لأوامر السلطات الحاكمة، رغبة منهم في إنقاذ البشرية، ونزولا على حكم مسئولياتهم أمام أنفسهم وضمائرهم.

أما بقية العلماء والمفكرين، فقد أذعنوا وسايروا وتعاونوا. في كل دول الأرض نجد سلطة العمل متفاهمة متحدة، في وضع واحد: هو إخضاع الفكر لخدمة أغراضها. هذا الاتحاد والتفاهم من جانب «العمل» يقابله اختلاف وشقاق في جانب «الفكر».

ماذا لو استطاع «الفكر» في كل أمم العالم أن يتحد ويتفاهم ويوحِّد سلطانه، ويقول كلمته الحرة في وضع البشرية، ويحمل مسئوليته أمام نفسه وحدها، ويرفض في وقت واحد في كل رقعة من الدنيا أن يتعاون مع سلطات العمل فيما يعتقد ويقرر أنه ضار بمصلحة الإنسان والإنسانية؟

ماذا لو وقف الفكر كله في الدنيا كلها هذا الموقف الموحد؟

ثم طوى كتابه وقد ارتسمت على شفتيه ابتسامة صغيرة وقال:

ـ هذا ما قلته بالأمس، ولذلك عندما قرأت اليوم، خبر ثورة الفكر، وقيام رجاله لاجتماع في يوم ٣

أغسطس المقبل ليحملوا مسئولياتهم لإنقاذ البشرية فرحت، وإنى أنتظر نتيجة الاجتماع متمنيا أن يكون لرجال الفكر الشجاعة، فيرفضوا التعاون مع السلطات فيما يضر مصلحة البشرية، وأن تكون لهم القوة التي ترد السلطات إلى الصواب كلما انحرفت وجارت..، لو تم ذلك لكان هذا في نظرى أخطر حدث تم في تاريخ البشرية، حدث هو عندى أهم من تحطيم الذرة نفسها.. ذلك أن الفكر وحده عندئذ يكون قد استطاع تحطيم قوة السلطة الطاغية التي تثير الحروب...

وأدركت من هذه الإجابة أن الفلسفة، قد سيطرت على الأديب الفنان، فرحت أسأله:

ـ لماذا اتجهت الآن إلى الفلسفة، وهل ستشغلك الفلسفة عن الأدب؟

ـ أنا لا أعتقد أنى اتجهت إلى الفلسفة ولكن كل ما في الأمر هو أنى أردت أن أبلور لنفسى معتقداتى الفكرية بطريق مباشر، دون أن أقصد وضع فلسفة محددة؛ لأنى أعلم أن الفلسفة لا توضع وضعا من مفكر واحد، كما توضع القصة بقلم فنان واحد.. فالفلسفة نتاج أذهان متعددة، تتداولها بالتعليق والزيادة والشرح والإضافة في كل ناحية من نواحى النشاط الذهنى ـ الفلسفة عمل جماعى لا عمل فردى كالفن. وقد يكون الوضع الأول لفلسفة بعينها من عمل فرد واحد، ولكنها لا تصبح منهجا كاملا إلا بمشاركة كثيرين ـ فلسفة أرسطو مثلا، قد تناولها بعده فلاسفة كثيرون من أهمهم الفلاسفة العرب بالذات أمثال ابن سينا وابن رشد، فنَمَتْ وازدهرت وتجسدت أفكارها، وأصبحت لها تلك المتانة والمكانة...

وسكت لحظة وقال:

ـ ومن يدرى مصير التعادلية؟ فقد تكون لا شيء وقد تكون شيئا.. الأمر فيها متوقف على عقول أخرى تهتم بها، وتحاول أن تضيف إليها إضافات تنمو بها نموا يُدْخِلها في زمرة الفلسفات المثمرة.. أما إذا ظلت كما هى لا تنمو على يد أحد آخر، فإنها تموت لأنه كما قلت لك ـ الفلسفة شيء ينمو باستمرار ويشارك في نموه آخرون، في حين أن الأدب والفن شيء يتم نموه بمجرد الانتهاء منه.. ولا يقبل العمل الفنى الإضافة؛ فرواية «هملت» لشكسبير، هى هملت دائما كما كتبها لا يمكن أن ينقص منها أو يزاد عليها... وسيمفونية شوبير التي لم تتم قد تمت فعلا بعمله هو فيها، وما من موسيقى آخر استطاع أن يتمها حتى الآن، فالفن إذن يتم بذاته.. أما الفلسفة فمفتوحة الباب لكل من أراد أن يضع فيها حجرا...

ـ معنى هذا أنك ستعود إلى كتابة القصة؟

ـ ولم لا؟ إنى أسير في إنتاجى وفقا لمبدإ معين لا يلتفت إليه أحد... هو أن المحرِّك لى دائما هو الرغبة في اكتشاف نواح مختلفة من إمكانياتى الفنية. وليست العبرة عندى بالنجاح دائما، أى أنى لا أبحث عن تكرار ما اعتدت أن أنجح فيه بقدر ما أبحث عما لم أعالجه بعد... أعطيك مثلا «الأيدى الناعمة» و«صاحبة الجلالة» وغيرهما مما نشر في «أخبار اليوم» لماذا كتبت هذا النوع الخفيف في حين أنى كتبت قبل ذلك مسرحيات فكرية عميقة؟

السبب بسيط هو أنى أردت أن أجرب نوعا من المسرحيات الفكاهية، لا هى بالفودفيل الغارق في التهريج، ولا هى بالكومي-ديا العالية جدا التي تحتاج إلى جمهور خاص ككوميديات برنارد شو. لقد أردت تجربة نوع الكوميديا الخفيفة التي نجحت في فرنسا على يد الكاتب المعاصر «أندريه روسان» وفى إنجلترا على يد المسرحى المعاصر «نوبل كوارد»، وقلت لنفسى إن هذا النوع يجب أن نبدأ به ليكون وسطا بين الفودفيل التهريجى وبين المسرحيات الأخرى الفكرية العميقة التي لم يحن حينها بعد على مسرحنا المصرى. ولكن تجربتى هذه وقفت نهائيا عند هذا الحد، ولم تحقق لى الغرض الذي دفعنى إليها، ذلك أن «الأيدى الناعمة» عندما أريد تمثيلها قيل لى إنها بوضعها الذي نشرت به تعتبر بالنسبة لرواد المسرح المصرى الحاضر، مرتفعة عن المستوى المعتاد للكوميديات، ولذلك لا بد من اختصار الحوار والاستعاضة عنه بالحركات والمواقف الفودفيلية... وبذلك وحده تم نجاح الرواية على المسرح... فأنت ترى إذن أن النجاح على هذه الصورة هو نجاح للمسرح الفودفيلى، أى بمعنى آخر، ليس النجاح للكوميديا الخفيفة التي أردت الكتابة لها... وبهذا اكتفيت بتلك التجربة تاركا للأيام إعادة النظر في هذا الموضوع... وقد دفعنى بذلك رد الفعل إلى الإغراق في المطالعات الفلسفية، وبدا لى أن أبلور معتقداتى الفكرية الخاصة كما قلت لك...

ومن حديث الحرب والفكر والفلسفة التعادلية والفن والأدب انتقلت براهب الفكر إلى حديث أخطر فقلت:

ـ ما هو رأيك في جيل اليوم، وهل هو خير من الجيل الماضى؟...

ويظهر أن هذا السؤال كان يشغل باله كثيرا فاستقبله باهتمام وراح يقول:

ـ أعتقد أن جيل اليوم خير من الجيل الماضى في أشياء، وشر منه في أشياء. فجيل اليوم على العموم أشد ذكاء من الجيل الماضى، فهو يعرف بفطرته ما حوله بمجرد اللمحة العابرة.. إنه جيل لماح، وذلك راجع فيما أعتقد إلى أن كل الأسباب والوسائل مهيأة له، ليصل إلى المعرفة والإدراك من أقرب سبيل... فهو يعرف الكثير مما يقع اليوم في الدنيا كلها وهو جالس على مقعد في صالة سينما. كما أنه بمفتاح صغير يديره في منزله يستطيع أن يسمع ما يشاء من ألوان الأحاديث والمحاضرات والموسيقى... جيل لم يتعب ولم يكد ليحصل على المعرفة.. إنه أينما سار وأينما ذهب يجد معلومات تقفز أمام عينيه على شريط سينمائى، ويجد معارف تقتحم أذنه من جهاز إذاعى... هذا الذكاء المكتَسَب ما كان ليحصل عليه الجيل الماضى، إلا بعد قراءات طويلة في الجرائد المحلية والأجنبية، والغرق في بطون الكتب الصفراء والبيضاء وهوبعد كل ذلك يخرج من الدنيا بصورة غير حقيقية أو واقعية، فهو لا يمكن أن يتمثل غابات إفريقيا أو أمريكا الجنوبية التي يقرأ عنها في الكتب كما يراها طفل اليوم بعينيه حقيقة ماثلة، لذلك أعتقد أن إدراك شاب من الجيل الجديد أقوى بكثير وأوسع مدى من إدراك شاب في مثل سنه من الجيل الماضى...

واستطرد يقول:

ـ أضف إلى ذلك أن هذا الجيل الجديد، بنشوئه وسط تلك المخترعات الحديثة، جعله إلى جانب ذكائه أشد جرأة وأكثر تفاؤلا بمستقبل الآلة في حياة الغد؛ لأنه اعتاد أن يخدم بالآلة.. إنه لم يعش العصر الذي كان يحتاج فيه إلى الحمار والحصان أو البغل ليخدمه في قطع المسافات.. وإنى أتصور شابًّ سنة جريئا إلى الحد الذي يجد فيه من الأمور الطبيعية، أن يمتطى صاروخا لزيارة القمر، كما كان أسلافه يركبون الأتوبيس ولا أقول يمتطون الحمير بين قرية وقرية وسيجد ذلك أمرا طبيعيا جدا، وسيقول لك إن الصاروخ الحالى موديل قديم يصلح لأجدادنا.. إنه مُنتظِر موديل العام القادم الذي سيضاعف السرعة ويلغى المسافة والزمن... هذه هى مزايا الجيل الجديد، ولكن هذه المزايا نفسها تولد مساوئ لا بد منها أحيانا، عند أغلبية أبناء هذا الجيل، منها قلة الصبر والرغبة في إلغاء المسافة بين الوسيلة والهدف في أمر النجاح في الحياة، فالجيل الجديد باستثناء بعضه بالطبع، قد تصور الحياة والمجتمع كما يتصور المسافة بين جهة وجهة، فهو يريد أن ينجح في الحياة ممتطيا صاروخا يلغى المسافات،

ويريد أن تزال له كل العوائق التي تعترض وصوله إلى هدفه بدون مجهود كبير من ناحيته؛ لأن فكرة المجهود نفسها يظهر أنها أصبحت مشكوكا فيها عنده، فهو قد ولد في عصر، تكاتفت فيه العقول العلمية كما ذكرت لإلغاء أو تبسيط أو إنقاص المجهودات الفردية.. ففكرة إلغاء المجهود للوصول إلى الغرض هى فكرة استمدها الجيل الجديد من ظروف الحياة الآلية الجديدة، وبذلك أصبحنا أمام طراز من أبناء جيل يمتازون بالذكاء، ولكنهم ينقصون في الجلد. وهم لكونهم وجدوا في عصر كثرت فيه المطالب والشكاوى والثورات الاجتماعية والحقوق الإنسانية قد ركنوا إلى الشكاوى والمطالبة أكثر من ركونهم إلى العمل الصامت.. فالمسألة إذن في أمر الجيل الجديد، ليست مسألة أخلاقية كما يعتقد بعض الباحثين. فأنا لا أعتقد بما يقولونه مغالين مبالغين من وجود انهيار أخلاقى في الجيل الجديد، نتيجة لضعف الرقابة المنزلية أو المدرسية، أو غير ذلك من الأسباب السطحية... المسألة أعمق من ذلك بكثير، إنها ليست مسألة أخلاق ولكنها مسألة عصر جديد فعلا، أنتج طرازا جديدا من المخلوقات.. وأقول المخلوقات لا امتهانا بشأنهم... بل بالعكس لأصور أنهم غير مفهومين للباحثين من أهل الجيل الماضى... الجيل الجديد هو وليد العصر العلمى الآلى، العصر الذي يلغى المسافات والمجهودات بزر كهربائى...

ـ معنى هذا أنه لا يوجد علاج لمرض الجيل الجديد؟

ـ ومن قال إن الجيل الجديد مريض؟ قلت لك إن الباحثين من الجيل الماضى يصورونه مريضا؛ لأنهم لا يريدون فهمه. يريدون أن يتمثلوه على صورتهم، والحقيقة أنه شيء قائم بذاته.. فأنا مثلا كنت إلى مطلع شبابى أنزعج جدا من الكلام في التليفون، وكانت آلة التليفون في ذلك الوقت معقدة، كأنها عش العقرب لا بد من الصياح في بوقها صياحا يجمع الجيران، مما زهدنى فيها وجعلنى أفضل أن أمشى يوما كاملا لأقابل من أريد على أن أخاطبه في هذا التليفون.. كما أنى كنت أخشى ركوب البحر ولا أتصور أن أضع قدمى في مركب. أما السباحة فإنها لم تخطر لى على بال؛لأنى تصورت الموج الصغير الذي يداعب الرمال، سيجذبنى، إلى أعماق البحر.

وسكت الفيلسوف الفنان وعاد يقول:

ـ أين كل هذا مما يفعله أبناء الآن مواليد الجيل الجديد، فابنى الذي في الثامنة قد انتهى من تعلُّم ركوب

الدراجة الكبيرة وشارع الآن في تعلم الموتوسيكل ويخبرنى بعزمه على قيادة طائرة في القريب، وهو لم يكتف بالسباحة فوق سطح الماء بل يريد منى أن أحضر له جهاز الغطس والصيد تحت الماء.

هذا جيل قائم بذاته، أى لا يمت إلينا نحن بصلة إلا تلك الصلة التي تفرضها علاقات الأبوة العائلية أو الروحية من حقوق وواجبات.

- وما هى تلك الحقوق والواجبات بين الجيلين؟

- أعتقد أن من واجبات الجيل الماضى، مراقبة نمو الجيل الجديد، أى أن الوالد والوالدة وهما يُنَشِّئان الولد أو البنت يتذكران دائما عامل الزمن، أى عامل العصر الجديد الذي يتحرك في إطاره الأبناء، فلا يرجعان بالأبناء رجوعا مصطنعا إلى الوراء، يجب ترك الأبناء خاضعين لقانون عصرهم على أن يحاول الآباء سد ثغرات النقص في شخصياتهم، بما لديهم من تجربة، وبما عندهم من خبرة بالحياة وأسرارها وتصاريفها، كما أن واجب الجيل الجديد عندما يدخل مرحلة العقل والإرادة أن يبحث عن الخيط الذي قاده إلى وجوده، فلا يقطع هذا الخيط، فينطلق هائما في فضاء جديد واسع كالبالون الضال الذي قُطِعَ خيطُه. على الجيل القديم أن يترك للجيل الجديد حرية النمو والتطور، وعلى الجيل الجديد أن يحرص على الخيط الذي يربطه بمنشأ وجوده؛ لأن منبع الوجود فيه دائما من التجربة والخبرة ما يحتاج إليه كل حديث عهد بالانطلاق في حياة جديدة.

محمد السيد شوشة

جريدة الجمهورية في ٣٠ يوليو ١٩٥٥م

الأدب المصرى والعالمية

إن مندوبى الصحف الذين تعودوا على أن يتحدثوا إلى توفيق الحكيم، لم يستطيعوا أن يصلوا إلى أروع وأعمق ما فيه... لم يصلوا إلى الناحية الجِدِّية من توفيق الحكيم!...

وقد يهم القارئ أن يعرف إذا كان توفيق الحكيم يفضل أكل الملوخية أو أكل القلقاس...

... وقد يهمه أن يعرف كيف أحب توفيق الحكيم وكيف تزوج..

... ولكن مسئولية توفيق الحكيم عندما يتكلم يجب أن تكون أعمق من ذلك... إنه إنسان مسئول عن نهضة كاملة... إن مسئوليته لا تقل عن مسئولية أى زعيم، وأى قائد نهضة... وعندما يتكلم الزعيم، فحديثه يجب أن ينصب على مبادئه، وعلى دعوته، وعلى بناء النهضة التي وضع أسسها...

وفى خلال شهرين كنت أجلس مع توفيق الحكيم، أحاول أن أصل إلى أعماقه، وأن أستخلص منه أهداف دعوته الأدبية... وخرجت منه بهذا الحديث...

ـ بدأ الأدب المصرى يخرج عن نطاق حدوده، وقد كنتم أول من خرج به عن هذه الحدود حتى مُثِّلَ لكم على المسارح الأوروبية كثير من مسرحيات، وما نُشِر من كتب وقصص في مختلف اللغات الأوروبية وفى كل يوم تدل الدلائل على أن هذا النطاق سيتسع ويشمل الكثير من القصاصين المصريين والأدباء على اختلاف أنواعهم... فما هى شروط الأدب المصرى ليكون عالميا؟ هل أن يكون مصطبغا بالصبغة المحلية وحدها، أم تتغير موضوعاته ليوافق الأذواق والمشاعر الأجنبية؟..

قال الحكيم:

ـ هذا يتوقف على اعتبارات كثيرة.. فالصبغة المحلية وحدها لا تكفى. بل إنها قد تحُول دون العالمية إذا كان البلد الذي تصوره لا يهم عددا كبيرا من سكان العالم. فأنت مثلا إذا قيل لك إن هناك قصة تصور ريف أورجواى أو الأحياء الوطنية في مدينة بجمهورية بنما أو بيرو أو المكسيك فإنك لن تهتم بقراءتها إلا إذا كان هذا البلد بالذات يهمك.. ولكن الوضع يختلف إذا كان التصور خاصا ببلد في روسيا أو أمريكا أو إنجلترا أو فرنسا أو غيرها من البلاد التي ترتبط بها ثقافيا أو سياسيا. لذلك كانت الصبغة

المحلية ليست هى كل شيء في القصص العالمية. ولكنها أشبه بالستار الخلفى الذي تجرى أمامه حوادث وأشخاص وعواطف وأفكار تؤثر في عقول وقلوب كل الناس في كل البقاع. أما الموضوعات العالمية فهى أسهل؛ لأنها تهم حقّا كل الناس. ولكنها أصعب لأن كل البلاد قد سبقتك إلى معالجتها فلن يلتفت إليك أحد إلا إذا أتيت فيها بجديد من حيث الشكل والفن والتخريج والتفكير. على أنى أقول بعبارة أبسط: إذا أردت أن تكون عالميا فيجب أن تكون إنسانيا؛ لأن الإنسان ـ بكل بساطة ـ هو الكائن الموجود في كل بقعة من بقاع العالم. قد تقول لى إن هذا أمر يسير، وإن كل قصة يمكن أن تكون إنسانية وبالتالى عالمية. فأقول لك كلا، إن الأمر أشق مما تتصور. فالمقصود بالأدب الإنسانى هو ذلك الذي يستطيع أن يخلق أشخاصا أو أفكارا تعيش حياتها المستقلة، فارضة وجودها الذاتى على عصرها أو العصور التالية، فلا يحيا إنسان متحضر مثقف إلا وهذه الأشخاص أو الأفكار قد دخلت حياته. تلك هى الروائع العالمية الخالدة، هذا صحيح. ولكن الخلود لا يُعْرَف في زمنه، وقد تقول لى إن الذي تطمع فيه في زماننا هو أن يطالعنا العالم في شيء من التقدير.. فهل هذا ممكن لنا؟!...

جوابى متفائل... إن كان هذا حدث على نطاق ضيق. فما من شك في أنه سيحدث قريبا جدا على نطاق واسع. أدبنا الآن يسير في هذا الطريق...

ـ بدأ كتاب القصة المصرية الطويلة يتخصصون كل في نوع قصصى بالذات... منهم من يتخصص في وصف الأحياء الشعبية دون غيرها، والآخر يتخصص في الأجواء الريفية، وبعضهم في العمال، وبعض آخر في النواحى السيكولوجية لبعض الطبقات الاجتماعية المتوسطة أو العالية، في حين أنكم جمعتم كل هذه الأنواع وعالجتموها كلها في قصصكم المختلفة النواحى، فهل السبب في ذلك أنكم باعتباركم رائدا في القصة الطويلة اضطررتم اضطرارا إلى فتح الأبواب الحرة فمنعكم ذلك من التخصص، أو أن من رأيكم أن هذا هو الطريق الطبيعى لكل من أتوا بعدكم من شباب الأدباء؟...

قال الحكيم:

ـ من أخطر الأمور في الفن والأدب أن نضع قاعدة ثابتة. فأنت في العلم تستطيع أن تقول إن التخصص واجب... وإن من الضرورى أن يتخصص طبيب في الأشعة وآخر في الأذن والحنجرة وثالث في جراحة العظام ورابع في الأعصاب وهكذا...

أما في الأدب أو الفن فإن التجربة الخاصة والمزاج الشخصى يلعبان دورا مهما في إنتاج الأديب المتحرر.. وأقول المتحرر لأن هناك نوعا من الأدباء أو الفنانين ينتجون أحيانا تحت ضغط ظروف وواجبات كبلوا بها أنفسهم. وأنا من هؤلاء .. فقد ألقت على كاهلى ظروف أدبنا الجديد واجب فتح نوافذ متعددة ـ كما تقول ـ في مختلف الاتجاهات...

ولذلك كان التعدد في الأنواع ما بين القصة الطويلة في الأحياء الشعبية أو الريفية أو الاجتماعية وبين التمثيلية من فصحى وعامية وذهنية وسياسية وفكاهية وغير ذلك... ولكن هل هذا هو الطريق الواجب اتباعه بعد ذلك؟...

لا أنصح بهذا... فقد يكون الطريق الطبيعى بعد ذلك هو التخصص كما تخصص شكسبير وموليير في المسرحية، وبلزاك وتولستوى في القصة الطويلة. وأظن أن هذه هى المرحلة التالية في أدبنا الحديث. ولدينا بوادر ذلك في أشهر قصاصينا. بل إنهم ليتهيئون لتخصص أدق. فنجيب محفوظ منقطع لتصوير الطبقة الشعبية في مراحل واسعة هامة من تاريخنا بصدق تجربته ودقة ملاحظته وعمق فنه، وإحسان عبد القدوس متخصص في تصوير الناحية النفسية والاجتماعية لطبقة أخرى من مجتمعنا الحديث بحيوية أسلوبه وصراحة نظرته فيما أسميه «القصة ذات المفتاح». وعلى أحمد باكثير يكاد ينقطع للون المسرحى بما أوتيه من سلاسة في الحوار وقدرة على إبداع الشخصيات. ويوسف السباعى يكاد ينقطع هو الآخر للقصة الطويلة بقلم غنى مختلف التعبيرات من تصوير عاطفى إلى فكاهة ساخرة إلى حكمة لطيفة. وغيرهم ممن يدورون في فلكهم ويسيرون في أثرهم. ولكنى برغم ذلك لا أحب أن أنادى بالتخصص بصفة قاطعة. ولو أن تاريخ الآداب الكبرى يكشف لنا أحيانا عن وجود فترات تخصص عظيمة . إلا أنى أحب أن أترك كل شيء لحرية الأديب أو الفنان ليكون إنتاجه وليد تجربته وموهبته...

ـ أصبحت مصر الآن ميدانا للتنافس الشديد بين تفكيرين مختلفين أحدهما التفكير المنبعث من الكتلة الشرقية والآخر التفكير المنبعث من الكتلة الغربية، ثم هناك شبه تيار ثالث أخذ يظهر وهو تأثير الأفكار الآسيوية وهى أقرب إلى روح الكتلة الشرقية... فما هو الموقف الواجب اتخاذه حيال كل هذه التيارات... وما دور أدبنا بين هذه الاتجاهات؟...

قال الحكيم:

ـ رأيى أن نصنع من كل هذه التيارات والاتجاهات نوعا من «الكوكتيل» نمزجه مزجا جيدا ونخلطه خلطا تاما، ونجرعه جرعا هادئا متئدا ليبعث في دمنا نشاطا جديدا. وبعد ذلك نبدأ في أن ننتج من وحى أنفسنا نحن ـ فنحن أمة عريقة كالشجرة العريقة ـ ولنا أن نسمد الشجرة ونغذيها بسماد مستورد من الشرق ومن الغرب ومن آسيا ومن أمريكا الجنوبية ومن أى بقعة من بقاع العالم فيها سماد، ولكن عندما تزهر وتثمر الشجرة فلا تزهر إلا أزهارها هى ولا تثمر إلا ثمارها...

هذا كلام طبيعى وبديهى... ولكن خلفه مشكلة خطيرة: هى أن الشجرة لم تَعُدْ تؤمن أو تشعر بحياتها... وأن السماد يحوى بذورا دخيلة لأنواع شجيرات «العليق» تلتف حول الشجرة العريقة وتخفيها وتنتج أزهارا وثمارا غريبة هزيلة لا علاقة لها بالأرض الأصلية ولا تمتد لها جذور في أعماق التربة الحقيقية... العلاج؟...

هو أن نقوى الشجرة العريقة، ولا بأس بعد ذلك من التفاف أى نبات غريب... ولكن قد تسألنى: كيف نقوى الشجرة الأصلية العريقة؟...

جوابى هو : أن نعرفها معرفة وأن ندرسها دراسة تامة وأن ندرك مواطن قوتها وضعفها، ونفهم سمات شخصيتها ودواء شيخوختها... بالاختصار تلزمنا ثقافة واسعة عميقة لنعرف أنفسنا... أكبر خطر علينا هو أن نضيع أنفسنا ... وأن نصبح وسط هذه التيارات والاتجاهات مجرد ببغاوات تردد ما تسمع من الخارج... من دون أن يكون لها نفس حقيقية تُخْرِج من داخلها ما يدل على وجود شخصية حية ذات أفكار ذاتية، وبمعنى آخر تصبح آلة من الآلات لا روح فيها، تتحرك بضغط من الأصابع الخارجية..لتكن لنا النفس الحرة، والشخصية المستقلة إذا أردنا أن ننتج إنتاجا ينفعنا وينفع العالم... وشخصيتنا ليست في مجرد ذلك المظهر السطحى المضحك الذي يبدو من قصر الاهتمام على طريقة الكلام والمغالاة في العامية والصور المحلية... لا... لا... إن المسألة أعمق من ذلك بكثير ... المسألة تتعلق بروح ثقافتنا وفلسفة تفكيرنا...

ـ لم يُعْرَف عنك أنك ألقيت محاضرات سواء في الإذاعة أو للجماهير... فهل السبب ترفع أم عزوف؟

قال الحكيم:

ـ لا ترفع ولا عزوف... بل هو عجز. قد تقول لى: وما الذي يعجزك عن أن تقرأ محاضرة أمام جمهور في قاعة؟... بل إذا كنت تكره الوقوف أمام جمهور، فما الذي يعجزك عن تسجيل كلامك وإعداده للإذاعة على انفراد تام أمام آلة تسجيل صماء؟

جوابى عن ذلك هو اعتقادى أن كل اتصال بالجمهور يحتاج إلى أداة تعبير.. وقد أنفقت أنا أكثر من ثلث قرن أدرِّب فيه قلمى ليكون هو أداة تعبيرى، في حين أن اللسان سكت طول هذه المدة، وإذا كنت غير راض كل الرضا عن أداة تعبير أنفقت في إعدادها أكثر عمرى، فهل ألجأ إلى أداة أخرى لم أزاولها حتى الآن؟!...

أما مجرد القراءة أو الكلام حيثما اتفق فهو أمر لا أحب أن أجبر عليه أو أضطر إليه... لأنى أحترم من يحترم أداة التعبير، فلا يعبر إلا بالأداة التي يحسنها ويتقنها ويستعد لها بالموهبة والمران... قد تقول لى: حنبلية فنية ليس من الميسور اتباعها لكل إنسان.. هذا صحيح.. ولكن هذا الرأى بالنسبة إلىّ أنا على الأقل مبدأ راسخ لا سبيل إلى الإقلاع عنه... من يريد أن يسمعنى فليقرأنى... وإن صرير قلمى هو صوتى الوحيد الذي أملكه وأعتمد عليه في نقل ما أريد إلى الأسماع... وربما كانت هذه هى مهمة الكاتب الأصلية: أن يعبر بالقلم... إن الكاتب يكتب... أما الكلام فعمل آخر لا علاقة له بالكاتب. إن الكلام في الناس استعداد آخر لا يملكه كل شخص... وأنا لا أحب مطلقا أن أعرض لما لست أملك..

ـ من الملاحظ عدم اشتغالك بالسياسة في أى وقت من الأوقات... أو الانضمام إلى حزب من الأحزاب السياسية مع أن هذا العمل قد أتاح لكثير من الأدباء شيئا من السلطان ومن النفوذ... فهل معنى هذا عدم اهتمام بالسياسة أو وجود مطامع في نفوذها؟...

قال الحكيم:

ـ يجب التفريق بين الاهتمام بالسياسة والانضمام إلى حزب من الأحزاب... فأنا لم أنضم إلى حزب سياسى.. لأن الأحزاب كانت تتقاسم الأدباء وتنسب إلى نفوذها كل فضل في شهرة الأديب ومكانته الاجتماعية... فتساءلت: «هل من المستحيل أن يصل أديب في مصر إلى شيء من المكانة عن طريق الأدب وحده؟!»... وعاهدت نفسى على رفض كل نفوذ أو معونة من الأحزاب السياسية... أما الاهتمام بالسياسة فلم أفقده في يوم من الأيام... لأن السياسة جزء من حياتنا... ومهمتى هى دراسة

هذه الحياة، بل دراستها دراسة حرة، والتعبير عنها تعبيرا حرا... وهذا أيضا سبب آخر من أسباب عدم ارتباطى بحزب معين... فقد كان هذا النظر والتعبير مما لا يمكن أن يُرْضِى الأحزاب... وقد أثارت بعض كتاباتى سخطها جميعا... ذلك أنى وجدت السياسة المصرية في الثلاثين عاما الأخيرة تقوم على نوع من الديمقراطية كنت أسميها «الديمقراطية المزيَّفة»... كان هذا وصفى لها فيما كتبت من مقالات أو صور نقدية للساسة والأحزاب في «شجرة الحكم» أو على لسان حمار أو غير ذلك من وسائل التحايل في التعبير لفرض الرقابة على النشر... ذلك أنى رأيت الديمقراطية المزيفة أكبر خطر على مبدإ الديمقراطية في ذاته... وقد تعرضت لغضب كل الأحزاب، لأنها جميعا كانت تمارس هذا النوع من الديمقراطية وتعيش عليه، بل إنى وجدت الثلاثين سنة الأخيرة من حياتنا المصرية تعيش في جو أفكار أوروبية أسىء فهمها وتطبيقها ليس فقط في السياسة، بل في المجتمع أيضا... من ذلك كان نقدى لطريقة فهم المرأة للتحرر.. فأنا كنت دائم الاهتمام بشئون السياسة والمجتمع... ولكن من حيث هى مبادئ لا أشخاص، ذلك أن عقيدتى دائما هى أن الكاتب الحر حارس على المبادئ... ولا ينبغى أن يفرط فيها لحساب أشخاص، والسياسة عندنا قامت على أشخاص أكثر من قيامها على مبادئ... لذلك كان يبدو للبعض أنى بعيد عن السياسة لبُعدى عن الأشخاص... ولكن الحقيقة أنه ما كان في استطاعتى أن أكتب عن حياتنا في الثلاثين سنة الأخيرة من دون أن أمس شئون السياسة والمجتمع... وما كان من الممكن أن أكتب بحرية ـ ولو نسبية ـ إلا بابتعادى عن الأشخاص والأحزاب... وما كان من الممكن أن أنضم إلى حزب دون أن أرضى عن طريقة ممارسته للديمقراطية التي كنت أرى أنها قد زيِّفت أو أسىء فهمها وتطبيقها... ولكن هذا لم يمنع بعض الحكومات من أن تفطن إلى كتابى «يوميات نائب في الأرياف» وإلى ما كتبته بعد ذلك مطالبا بضرورة إنشاء وزارة للحياة الاجتماعية...

مرسى سعد الدين

مجلة روز اليوسف ـ ٦ مايو ١٩٥٧م

السلام ووحدة الشعوب

تستعد القاهرة لاستقبال أدباء العرب، وتستعد لاستقبال ممثلى الشعوب الآسيوية والإفريقية الذين يجتمعون ليؤكدوا وحدة الشعوب من أجل الصداقة والحرية والسلام. في هذا الوقت الذي تلعب فيه القاهرة دورا تاريخيّا، ويجتمع فيها رجال الفن والفكر والسياسة والأدب، اتجهت «الرسالة» إلى توفيق الحكيم كاتبنا الكبير الذي أصدر بيانا لحماية السلام، وأثار صدور البيان في هذا الوقت أكثر من سؤال... اتجهت «الرسالة» إليه وفى جعبتها بعض هذه الأسئلة، ولم يبخل توفيق الحكيم على الرسالة بإجاباته الصريحة.

١ ـ أثار بيانك الذي وجهته إلى أدباء العالم وناديت فيه بأن العالم في خطر وطالبت الأدباء بتوحيد جهودهم لحماية التقدم، أثار هذا البيان ضجة بين الكتاب الوطنيين في مصر ولبنان، وعلى الرغم من إشادتهم بمضمون البيان فإنهم أخذوا عليه توقيته وعدم وضوح بعض فقراته فيما يتعلق بتحديد الدول التي تهدد السلام... فما رأيكم في هذا؟

ـ عندما وجهت ندائى لم يكن دافعى إلى ذلك غير شيء واحد: هو خوفى على العلم البشرى من نزوات سياسية. فإن إطلاق القمر الصناعى كان عندى رمزا لتقدُّم علمى عظيم أتيح للعقل الإنسانى، وقد خِفْتُ على هذا التقدم من أن يقف أو يمُحى بفعلٍ طائش أو مُدبَّر من أولئك الساسة الرجعيين الذين يعملون على إثارة الحروب... كل هذا واضح.

وكلنا يعرف من هم الذين يعكِّرون صفو السلام، دون حاجة إلى تحديدهم.

* * *

٢ ـ ما هى توصياتك لمؤتمر الأدباء العرب الذي سيعقد في القاهرة في التاسع من شهر ديسمبر؟

ـ إن الموضوع الرئيسى لمؤتمر الأدباء العرب القادم هو الأدب والقومية العربية، وتوصيتى الوحيدة لهذا المؤتمر هى أن نتعمق الموضوع. وألاّ نقصر الحديث في القومية العربية على وضعها السطحى.. فالمؤتمر مؤتمر فكرى يضم متخصصين في شئون الأدب والفكر. لذلك أحب أن تُبحث فكرة القومية

العربية من جذورها بحيث تشمل روح التفكير العربى منذ القدم، والطابع الذي يميزه عن التفكير الأوروبى مثلا. وهل نستطيع أن نجابه الدنيا اليوم قائلين: نحن العرب لنا تفكير عربى هو جزء من قوميتنا؟

٣ ـ سينعقد في الأسبوع الأخير من شهر ديسمبر في القاهرة مؤتمر التضامن الإفريقى الآسيوى... فما هو واجب الأدباء المصريين إزاء هذا المؤتمر؟ ولماذا لايتحين الأدباء العرب عامة فرصة هذا المؤتمر لتكوين اتحاد للأدباء الإفريقيين الآسيويين لتبادل الخبرة والعمل معا لحماية الحضارة والسلام العالمى؟

ـ فكرة تكوين اتحاد للأدباء الإفريقيين والآسيويين فكرة طيبة جدّا وأعتقد أنه من الواجب وضعها موضع التنفيذ. فإفريقيا وآسيا مرتبطتان بمصير واحد من قديم منذ أن وضعت الغادة الشقراء (أوروبا) في ساقيهما الأغلال ـ كما أظننى قلت في عصفور من الشرق ـ فإذا تكلم الأدباء في القارتين فما من شك في أن نبرات كلامهم متشابهة؛ لأن آلامهم وآمالهم واحدة.

* * *

ـ ما مدى ارتباطك اليوم بالآراء التي سبق أن دافعت عنها في مسرحياتك ومقالاتك حول المرأة، والفن والحياة، وغيرها من القضايا الفنية والاجتماعية؟

ـ لم يطرأ تغيير يذكر على آرائى السابقة في المرأة والفن والحياة والقضايا الاجتماعية؛ لأن الظروف والأحداث لم تناقض تلك الآراء إلا في القليل.

٥ ـ هل ستواصل في أعمالك المقبلة استخدام التجربة اللغوية التي استخدمتها في مسرحية الصفقة، وما مدى تقديرك لنجاح هذه التجربة؟

ـ لا أظن، فأنا في الغالب لا أكرر التجربة... بل أفضل أن أطرحها أمام الآخرين ليواصل غيرى السير بها، أما أنا فأشغل نفسى بتجربة أخرى في مجال آخر. أما نجاح التجارب فلا أستطيع تقديره أو التنبؤ به، وهو لا يدخل في حسابى عند العمل... بل المهم هو القيام بالتجربة وعرضها لتواجه مصيرها.

* * *

٦ ـ أثار بعض الكتاب أن نظريتك في التعادلية تعبر عن موقف سلبى من الحياة وتجعل نضال الإنسان نضالا نفسيّا خالصا لا نضالا اجتماعيّا... فما رأيك في هذا؟

ـ لعل اسم «التعادلية» هو المسئول عن غموضها، فمن العناوين ما يضلل القارئ من مبدإ الطريق. ولقد فهم البعض أن المقصود من «التعادلية» هو الوصول إلى حالة من التوازن التام وهذا يؤدى إلى الركود. ولكن «التعادلية» التي أقصدها هى عكس ذلك بالضبط.. فهى تقوم على نظرية «الفعل ورد الفعل». أى أن كل فعل لا بد أن يعادله فعل آخر في الاتجاه المضاد. وكل قوة لا بد أن تعادلها قوة أخرى. وكلمة «تُعادِل» هنا معناها «تُقَاوِم» أو «تُقَابِل». فمثلا كل ضعف أو نقص في شخص أو شعب لا بد أن تعادله أو تقابله قوة في ناحية أخرى من ذات الشخص أو الشعب... إلخ إلخ... ولقد قلت في كتابى إن كل شخص أو شعب يجد في ذاته ضعفا أو نقصا عليه أن ينهض باحثا عن القوة المعادلة أى المقابلة الكامنة فيه؛ لأن ضعفه أو نقصه ليس شيئا نهائيا في كيانه، بل تعادله وتقابله قوة كامنة في ناحية ما من ذاته عليه أن يكافح ليعثر عليها... فالنظرية كما ترى أبعد ما تكون عن السلبية. وقد أوحت بها الرغبة في مقاومة اليأس عند الأفراد والشعوب الضعيفة، وحثها على اكتشاف مراكز القوة المقابلة الكامنة فيها.

٧ ـ ما رأيك في التطورات الأخيرة في المسرح المصرى؟... وهل تعتقد أن هناك تجارب جديدة فيه؟ وما رأيك بصفة خاصة في مسرحية «سقوط فرعون» وفى الضجة النقدية التي أثيرت حولها؟

ـ في المسرح المصرى الآن اتجاهات مختلفة تبشر بالنهضة المرتقبة، وفى الوقت الذي رأينا فيه اتجاها نحو تصوير جوانب من حياتنا في مسرحيات ممتازة ظهرت في الموسم الأخير مثل «الناس اللى تحت» و«ملك القطن» نجد اتجاها آخر في هذا الموسم نحو مسرحيات ذهنية رفيعة مثل «سقوط فرعون» و«دموع إبليس». ولقد تتبعت الضجة النقدية التي أثيرت حول «سقوط فرعون»، ووجدت فيها دليلا على حيوية الحياة المسرحية عندنا؛ لأن الضجة علامة الحياة.. وما دام «فرعون» قد استطاع أن يثير الأقلام كل هذه الثورة، فهو إذن لم يسقط ولم يَمُت.. وما دام الكتاب والنقاد ومن حولهم القراء والنظّارة يقومون ويقعدون ويرضون ويسخطون ويصيحون ويتناقشون من أجل «مسرحية» فالمسرح إذن بخير. هذا فضلا عن أن إخراج المسرحية الأدبية الذهنية في هذا الموسم أمر يهمنى أنا

بصفة خاصة. وذلك لأنى طالما رجوت لهذا النوع أن يتخذ مكانه بجانب الأنواع الأخرى التي تمثل عادة على مسرحنا الحديث.

٨ ـ ما رأيك في الرواية والقصة المصرية في السنوات الأخيرة... من حيث المضمون والمستوى الفنى

ـ أعتقد أن القصة والرواية المصرية قد ثبّتت أقدامها في الأدب الحديث وأصبحت ركنا هامّا من أركان هذا الأدب.. والتقدم الذي سجلته من حيث المستوى الفنى أصبح شيئا سارّا حقيقة ومبشرا بما سيلعبه هذا الفن من مكانة نستطيع أن نفاخر بها الآداب الأخرى.

أما من ناحية المضمون فنحن الآن في مرحلة تصوُّر حياتنا وتسجيلها وهذا أمر ضرورى في مبدإ الأمر، ثم نحن الآن أخذنا نستخدم القصة والأدب استخداما موجها وهادفا لتغيير الحياة نفسها وإنى متفائل بمستقبل القصة والرواية في أدبنا.

٩ ـ ما رأيك في تقييم بعض المستشرقين السوفييت لأدبك؟

ـ وجهة نظر المستشرقين والنقاد لها دائما وزنها عندى، وإنى أرحب بها باعتبارها تكشف لى شخصيّا عن بعض النواحى التي لا أستطيع أن أتبينها بنفسى، ولكن عندما أقوم أحيانا بفحص نفسى، ودراستها على النحو الذي يفعلون فإنى أخرج بنتائج ووجهات نظر مختلفة بعض الاختلاف عن وجهة نظرهم.

هذا فضلا عن أنه يوجد بعض الاختلاف فيما بينهم هم أيضا مما يدل على أن البحوث النقدية على علو قيمتها لا يمكن أن تكون مطلقة.

١٠ ـ هل فكرت في تسجيل مذكراتك الخاصة؟

ـ هذا موضوع أفكر فيه كلما سألنى أحد الباحثين عن بعض الأسئلة المتعلقة بحياتى إذ كنت دائما أشعر بالحاجة إلى أن تكون هذه الحياة مكتوبة وموضوعة تحت تصرف من يريد الدراسة والبحث.

ولكن عندما هممت بأن أنفذ ذلك وجدت صعوبات كثيرة أولها أن حياة الإنسان ليست منفصلة تمام الانفصال عن حياة الآخرين سواء كانوا من الأقارب أو الأصدقاء والمجتمع كله والعصر الذي نعيش فيه، فما نحن إلا أجزاء صغيرة في جسم كبير، ولذلك لا بد أن يصيب بقية الأجزاء. وإن سرد حياة بالذات سيستوجب التعرض لحياة آخرين لا شأن لهم في الموضوع ولا يحبون أن يكونوا هم أيضا

موضع دراسة أو بحث.

وهكذا وجدت أن كتابة أديب أو أى إنسان آخر مذكرات عن نفسه يعرضها للنشر لا يمكن أن يكون له الحق كاملا فيها، إلا إذا كان «مقطوعا من شجرة» كما يقولون أى من شجرة الأسرة والمجتمع والعصر ليصبح حرّا حرية مطلقة ليقول كل ما يشاء.

وإذا كانت بعض المذكرات قد صدرت عن حياة أدباء بأقلامهم في بلاد أوروبية فلا شك في أن البيئة هناك والعصر الذي يعيشون فيه، والجو الاجتماعى يسمح لهم بذلك في حين أننا نحن في الشرق لم نزل نحتفظ بحساسية خاصة نحو أولئك الذين نعيش معهم وبينهم ولا نحب أن نلقى عليهم الأضواء التي قد تفزعهم وتؤثر في مجرى حياتهم، ولم يبق - إذن - إذا شئنا إلا كتابة مذكرات أدبية بحتة عن أعمالنا الأدبية وظروفها الخاصة، وهذا يمكن عمله ولكن إذا وجد الناقد أو الباحث المنفصل عن المؤلف الذي يتابع أعماله ويضعها من حيث الظروف الأدبية في موضعها المطلوب فإن ذلك يكون في نظرى أفيد للمؤلف نفسه؛ لأن كل ما انفصل عنى يستطيع أن يرانى أكثر، كما انفصل القمر الصناعى عن الأرض فإنه يستطيع أن يرى ما يجرى في جوها من المقيم على سطحها.

ومع ذلك لا أريد بهذا أن أصدر رأيا نهائيّا، فمن يدرى؟! فربما وجدت نفسى ذات يوم أكتب مذكرات رغم هذه الصعوبات التي ذكرتها.

* * *

١١ - ماذا تكتب في هذه الأيام... فقد ظهرت الصفقة فجأة؟

- ليست العبرة بالكتابة ولكنها بالتفكير الذي يسبق الكتابة وهو يستغرق منى ثلثى المجهود والثلث الباقى هو للتدوين. والتفكير هنا ليس مجرد أن يهيم الإنسان في الخيال ولكن هو معرفة الشىء الذي يود أن يقوله للناس ويستحق أن يقال.

* * *

١٢ - ما رأيك في «الرسالة الجديدة»؟... وما هى الأبواب الجديدة التي تقترحها لها؟...

- «الرسالة الجديدة» لون محبب من الصحافة الأدبية... الأدبية بمعنى أنها مجلة أدبية حقيقة ولكنها

ليست من النوع الجاف أو الصارم الذي يستلزم من القارئ جهدا وعناء، وهذا اللون ضرورى لاجتذاب أكبر عدد من القراء إلى حظيرة الأدب والاهتمام بشئونه.

وهى من حيث التبويب الصحفى جيدة ومن رأيى أن هذا النوع يصلح كثيرا أن يصدر أسبوعيّا، خصوصا بعد أن لاحظت اهتمام المجلة بالنواحى الفنية الأخرى مثل المسرح والسينما. ولما كان المسرح والسينما تتغير فيهما البرامج أسبوعيّا، كما أن عدد الكتب التي تظهر أسبوعيّا في مختلف نواحى النشاط الأدبى تزداد باستمرار، وكذلك أخبار الأدب وندوات الشعراء والأدباء والفنانين سواء في الجمعيات والنوادى الأدبية أو في الإذاعة ببرامجها المختلفة ،كل هذا النشاط لا يمكن أن تستوعبه المجلة الشهرية، ولذلك أقترح بكل قوة أن تكون «الرسالة الجديدة» أسبوعية وسوف تلاقى بذلك نجاحا أبرز بكثير من نجاحها الحالى.

أحمد حمروش ومحمود أمين العالم

مجلة الرسالة الجديدة ٢٥ ديسمبر ١٩٥٧م

مكتبة فنان

هذه المكتبة ليست مكتبة أديب باحث...

إنها مكتبة فنان...

مكتبة لا تدل على أن صاحبها يهمه الاحتفاظ بها لنفسه أو لغيره، فأكثر الكتب فيها غير مجلدة ولا مرتبة... والمنظر العام للمكتبة أشبه بالمائدة التي فرغ الشخص من التهام طعامها وتركها دون أن يرفع الأطباق عنها...

وسألت توفيق الحكيم عن السبب في ذلك، فقال : أنا لا أحاول الاحتفاظ بمكتبة مستوفاة مرتبة؛ لأن هذا لا تتطلبه طبيعة عملى.

إنه يتنقل بين مختلف ألوان المعرفة ليحصل منها على خلاصتها ويكوِّن بها تفكيره الخاص. ولكنه ـ ساعة الكتابة ـ لا يعود إلى مراجع، ولا يعتمد على الكتب كمصادر لعمله الأدبى، فالكتب التي يقرؤها تمده بغذاء يتحول بعملية الهضم إلى عصير ثقافى خاص بصاحبه، يساعد في عملية الخلق الفنى الذي يظهر في صورة قصص أو مسرحيات.. هذا هو دور الكتب في حياته فهى غذاء يهضم وليست مراجع يعود إليها، ومن يطالبه بمكتبة منظمة واسعة كمن يطالب النحلة بنماذج من الأزهار التي امتصت رحيقها!

وقلت له ـ تعليقا أيضا على المنظر العام للمكتبة ـ إنه فيما يبدو لا يكتب في مكان ثابت معين، وقال لى إن هذا صحيح، لقد تعود عدم التقيد بمكان معين للتأليف. لقد كتب «أهل الكهف» مثلا في مقهى «بتى تريانون» المعروف الذي يقع في شارع سعد زغلول بالإسكندرية، كان في ذلك الوقت موظفا في النيابة المختلطة بالإسكندرية، فكان يخرج من مكتبه إلى «البتى تريانون» ولربما ظل جالسا يكتب هناك حتى يهبط الليل ويطفأ النور في المقهى فيتركها، ويمشى باحثا عن أى قهوة يتوافر فيها قوة الضوء وقلة الرواد ليستأنف الكتابة فيها...

ـ والآن؟..

ـ بعد أن أصبح شكلى معروفا للناس بعض الشىء ، أصبحت الكتابة في المقاهى متعذرة، وإلا تحولت إلى «فرجة» للناس!...

ـ ولكن، مهما كان شكل المكتبة الآن... فأنا لا أتصور فنانا عظيما، لم يستوعب من الكتب ما يملأ مكتبة ضخمة...

ـ طبعا، إن الفنان لا يخلق فنه من الهواء، ولا يستطيع أن ينفصل عن منابع المعرفة، إن المؤلف الذي كتب عليه أن يظل صغيرا هو الذي لا يقرأ إلا ما يتعلق بمهنته أو بمعرفته فقط...

أما الأدباء العظام فهم الذين يتكونون تكوينا عميقا، ويقرءون كل شيء ويحيطون بكل معرفة، من منابعها الأولى، ويتابعون آخر تطورات العلم والفن والأدب والسياسة، إن الأديب العظيم هو مرآة لعقلية عصره كله.. فإذا حصر نفسه في فرع واحد من فروع المعرفة، فهو يصبح صاحب حرفة وليس أديبا عظيما...

خذ فن القصة أو المسرحية مثلا، هناك الكاتب المسرحى المحترف الذي يتقن صنعة المسرح ويعرف بالضبط متى يجعل الناس يصفقون ومتى يهبط بالستار، ولكنه لا يُعَدّ مع ذلك كاتبا عظيما... من هذا الطراز برنشتيد وهنرى بتاى وفيكوريان ساردوا. إنهم أناس يتقنون حرفة المسرح ولكنهم ليسوا أدباء عظاما ممن يقدمون النماذج الخالدة أو يعكسون حقيقة عصرهم... فهم ليسوا شكسبير ولا إبسن...

ونفس الشىء بالنسبة للقصة، ففى أوروبا وأمريكا يوجد مئات من كتاب القصص الصحفية والأفلام السينمائية، يعرفون جيدا كيف يصنعون الحبكة الممتازة واللحظات المثيرة والتشويق المستمر... ولكن لهؤلاء الكتاب حدودا، فكان عملهم في نطاق ضيق جدّا هو إتقان الحرفة فحسب... دون أن يكونوا محيطين بخلاصة الثقافة والمعرفة والفكر في عصرهم.

إن إتقان «حرفة» الكتابة أمر هام، ولكنه ليس كافيا. إن الحرفة هى الجهاز الذي «يُنَفِّذ» به الفنان الموضوع الذي يريده، ولكن هذا الجهاز لا يعمل وهو فارغ، ولكن لا بد أن يمتلئ بمادة عميقة وخيرة.

وسألت توفيق الحكيم عن نوع الكتب الذي يغلب على مكتبته... فقال:

ـ النماذج الفنية نفسها، القصص والمسرحيات والروايات التي كتبها المؤلفون العظام. أما كتب البحث

الفنى والنقد والكتب الموضوعة عن حياة هؤلاء الفنانين فهى قليلة جدّا، ذلك أننى أعتمد في دراستى على النماذج الجيدة نفسها، فالطباخ الماهر يتعلم من تذوق الطعام نفسه لا من قراءة كتب الطهى، فأنا أهتم بالعمل نفسه لا بالأبحاث الموضوعة عن هذا العمل، والغلطة التي يقع فيها كثيرون أنهم يعرفون أسماء المؤلفين الكبار ويقرءون عنهم ولكنهم لا يدرسون أعمالهم نفسها.

في الموسيقى مثلا، لقد كنت في أول الأمر أجد كتبا عن بيتهوفن أو فاجنر فأقرؤها باهتمام.. ثم لم ألبث أن منعت نفسى من قراءتها قبل أن أتذوق الموسيقى نفسها.. ونفس الشىء بالنسبة لفن التصوير، فمعلوماتى مثلا عن حياة رفاييللو أو ليوناردو دافنشى أو بيكاسو أو ماتيس لا تُذْكَر إلى جانب تأملى للوحاتهم وفحصى لمميزاتها الفنية.. واهتمامى بالعمل الفنى نفسه، هو الذي يدفعنى بعد ذلك إلى معرفة ما ينبغى معرفته عن صاحب العمل نفسه.

ـ ومتى بدأت هذه المكتبة تتكون لديك؟

وضحك توفيق الحكيم وقال:

ـ حجر الأساس الأكبر فيها «سحارة» ضخمة من الكتب عُدْتُ بها من باريس... كنت هناك في مطلع نهمى للقراءة، وكانت الكتب رخيصة جدّا.. هذه مثلا الأعمال الكاملة لفيلسوف مثل مونتانى، وتقع في ستة أجزاء، لقد اشتريتها فيما أذكر بما يساوى خمسة عشر قرشا... وهذا الكتاب الضخم الذي يقع في جزأين هو«روح القوانين» لمونتيسكيو.. لقد كان يباع في باريس آنذاك بما يساوى خمسة قروش صاغ!

وتأوَّهت لدى سماعى هذه الأسعار! فكتاب مونتيسكيو هذا اشتريته في القاهرة منذ سنوات، ودفعت ثمنه بالجنيهات، لا بالقروش.

واستطرد توفيق الحكيم:

ـ ولكننى، بصراحة، لا أعتمد في القراءة على شراء الكتب، ولكننى أستعيرها من المكتبات العامة.. أذكر أننى في باريس عثرت يوما على مكتبة متخصصة في الروايات المسرحية اسمها «المكتبة المسرحية» وتقع في شارع الجراند بولفار، ففرحت بها فرحا شديدا.. وأصبحت أقيم فيها طول النهار..

أشترى منها كتابا واحدا و«على حس» هذا الكتاب أقرأ وأقلب طول اليوم في سائر الكتب المعروضة!

وفى مصر، عندما أحتاج إلى كتابة بحث أدبى معين.. ككتاب «محمد» أو مقدمة «الملك أوديب».فإننى ألجأ إلى دار الكتب أو غيرها من المكتبات العامة لأستعير كل المراجع التي أحتاج إليها،ثم أعيدها..

واستوقفنى حديثه عن أيامه في باريس.. فسألته: أى عمل من أعماله الفنية يحمل أثر احتكاكه الأول بأوروبا..

فقال على الفور:

ـ شهرزاد.. في مسرحية شهرزاد صدى الأفكار الكثيرة التي دوت في ذهنى على أثر اتصالى بالفلسفة الأوروبية.. كانت الفلسفة الأوروبية في ذلك الوقت تقوم على أن الإنسان هو رب هذا الكون، وأن «الله قد مات» كما قال نيتشه، وأن المتحكِّم في مصائر البشرية هو الإنسان وحده، بحريته المطلقة... ولذلك كانت موجة الإلحاد وإنكار الدين تغمر المحيط الثقافى الأوروبى عندما ذهبت إلى باريس في أعقاب الحرب العالمية الأولى.. وقد صدم هذا العقلية الشرقية المتدينة التي أحملها، فوجدت كل هذه الأفكار المتضادة متنفسا لها في كتابة مسرحية «شهرزاد»: شهريار فيها يمثل النموذج الذي أرادته الفلسفة الأوروبية... نموذج شخص تحرر من كل نزعات الإنسانية أو أراد أن يتحرر منها، فهو يبحث عن المعرفة من أى طريق وينكر العاطفة إنكارا تامّا... وهو يهرب من إنسانيته بالرحيل والتجوال، وأحيانا بالذهاب إلى حانات الأفيون... كان يريد أن يترك الأرض بكل ضعفها البشرى ويحلق في السماء... أى فيما هو أكثر من الإنسان... فكانت النتيجة أنه ترك الأرض ولم يبلغ السماء، وصار معلقا ـ كما قالت له شهرزاد ـ بين الأرض والسماء ينخر فيه القلق...

إن مسرحية شهرزاد رد فعل لما كانت عليه أوروبا في ذلك الوقت من قلق نفسى بين إنكار للدين وإيمان بالعلم الذي لم يصل إلى الدرجة التي يحل فيها محل الدين.. ذلك هو الصدى الذي دفعنى إلى كتابة مسرحية شهرزاد دون أن يكون في البطلة أو البطل أى نوع من «التجسد المسرحى » المتعارف عليه في المسرح التمثيلى...

ـ وكانت هذه بداية «المسرح الذهنى» عندك؟

ـ نعم...

ـ أليست نقلة عنيفة تلك التي انتقلتها من كتابة الروايات التمثيلية لمسرح زكى عكاشة إلى كتابة شهرزاد؟

ـ ربما... ولكن الذي كان يشحذ الإحساس المسرحى في نفسى أيام زكى عكاشة أننى كنت أكتب المسرحية وأنا أتمثلها وأتمثل مشاهدها وممثليها على المسرح، وأتمثل الجمهور الذي كنت أراه يتردد على المسرح، وكان لذلك كله أثر في كتابة الرواية المسرحية نفسها...

إن الكاتب عندما يفكر في «المسرح» يعرف بالضبط المواقف التي تحدث تأثيرها في جمهور هذا المسرح، ويدرك طريقة تكوين الشخصيات بالأسلوب الذي تبرز به أمام متفرجيه، بمعنى أنه يكتب كل كلمة، وهو يتصورها مرئية مجسدة، وهذا هو الذي كنت أحسه أيام مسرح عكاشة... ولذلك لم أفكر في طبع أى مسرحية من المسرحيات التي كتبتها لمسرح عكاشة؛ لأن المسرحية التي تنجح في التمثيل قد لا تنجح في القراءة.. في حين أننى عندما كتبت مسرحياتى الأخرى لم أكن أفكر في المسرح، ولا في أنها ستتجسد على مسرح معين، كنت أعلم جيدا أن مصيرها إلى المطبعة، وأننى أخاطب بها «القارئ» لا «المتفرج».

فالمسرحيات الذهنية كتبتها بصورتها هذه عن عَمْد وعن إدراك لنوعها، لا عن إهمال لعنصر من عناصر الرواية المسرحية.

وأغلب الكتاب المسرحيين الذين كتبوا للمسرح التمثيلى، كانوا يكتبون لمسرح معين، يعرفون نوع جمهوره ويدرسون ممثليه ويعرفون إمكاناته ويعيشون في بيئته... فهم يكتبون وفى ذهنهم كل هذه العناصر... هكذا كان شكسبير وموليير... بل منهم من كان يملك المسرح الذي يكتب له... ومن نفس النوع كان فكتوريان ساردو وهنرى برنشتين في فرنسا.

وشكسبير نفسه، له روايات غير معروفة للقارئ؛ لأنها لا تنجح كمادة مطبوعة، رغم أنها تنجح في التمثيل نجاحا كبيرا كرواية «الليلة الثانية عشرة» وغيرها، في حين أن رواية مثل «هاملت» تنجح في القراءة كما تنجح على المسرح.

ولنفس السبب... تستطيع أن تلاحظ أن روايات الريحانى ويوسف وهبى مثلا رغم نجاحها لدى الجمهور في التمثيل لا يمكن أن تصمد للمطبعة؛ ذلك لأنها مكتوبة لأبطال معينين، ولمسرح معين ولجمهور معين..

وخشيت أن أنسى نفسى وأنا أناقش توفيق الحكيم حول مسرحياته، فعدت إلى مكتبته أقلب فيها.

ومددت يدى لأخرج كتابا صغيرا نحيفا، ممزق الغلاف تبدو عليه كل أعراض الشيخوخة والقِدَم... إنه كتاب «المحاسن والأضداد» للجاحظ، وقد كتب عليه «توفيق الحكيم ـ سنة أولى أول».

إن هذا الكتاب يلازم توفيق الحكيم منذ كان تلميذا في السنة الأولى الثانوية!

وعندما قلت له إن بقاء هذا الكتاب إلى الآن لا يتفق مع الإهمال البادى في الاحتفاظ بالكتب، قال: إن هناك كتبا لها حياة طويلة وأخرى لها حياة قصيرة، كما للناس أيضا... وهذا الكتاب استطاع أن يظل صامدا أمام كل التغيرات والتنقلات من باريس إلى قرى الريف المصرى إلى القاهرة.

ـ لماذا؟

ـ ذلك أننى أرجع إليه كثيرا للقدرة الغريبة التي ينم عنها.. إن الجاحظ في هذا الكتاب يعالج كل موضوع مرتين: مرة محبذا ومرة معارضا.. فيتكلم مثلا عن محاسن الغيرة، لا بالألفاظ وحدها، ولكن بحوادث ونوادر وأدلة تجعلك تؤمن تمامًا بأن الغيرة مطلوبة ومستحسنة... ثم يعود فيتكلم عن مساوئ الغيرة، ويسوق الحوادث والنوادر والأدلة حتى يجعلك تؤمن أن الغيرة شيء مستهجن قبيح... فهذه القوة في معالجة الموضوع وإقناع القارئ بحالتين متناقضتين، هى مقدرة تسترعى النظر.

وسألت توفيق الحكيم: ألا تعتبر أن الجاحظ كان من كُتاب القصة؟ رغم أن القصة فن معدوم في الأدب العربى القديم؟

ـ أعتقد ذلك، ولقد كان أحيانا يدير الحوار بطريقة تدل على الفهم والبراعة، وإن لم يكن بالطبع على صورة الحوار المعروف الآن... ولكنه كان يرسم الشخصيات التي يريد أن يقدمها رسما دقيقا، وهذا هو المهم.

وللجاحظ ميزة أخرى في نظرى هى أنه كان لا يتكلف الكتابة.. ومِثْله في الأسلوب الناصع الخالى من

التصنع المكشوف، ابن المقفع. في حين أن عبد الحميد الكاتب أو الحريرى أو بديع الزمان الهمذانى كانوا يكتبون بأسلوب يبدو كنسيج الدانتيلا، وتشعر أنه منقوش وموشى وشيا مقصودا لذاته... مع أن الحريرى وبديع الزمان كانا يجيدان في مقاماتهما قص القصص وتصوير شخصياتها على نحو يثير الألباب، حتى بمقاييس الفن الحديث... وقد حاولت يوما أن أجرد أسلوب هذين الكاتبين من السجع والوشى لأبرز بعض ما عندهما من قصص في جوهره الفنى وحده، وذلك في كتاب «تاريخ حياة مَعِدَة» أو «ملك الطفيليين».

وسألته بهذه المناسبة، لماذا أخرج هذا الكتاب مرتين باسمين مختلفين.. وهل الأسباب «تجارية»؟

وأقسم توفيق الحكيم أن الأسباب غير تجارية كل ما في الأمر أن القراء فهموا خطأ من العنوان الأول أنه يقصد تاريخ حياة معدته الشخصية، في حين أن معدته الشخصية بعيدة تماما عن الموضوع... فحتى لا يحدث هذا اللبس ولا يظن الناس أنه يتكلم عن موضوع عصرى، أخرج الكتاب باسمه الجديد.

ووجدت مسرحيات «إبسن» كلها موجودة في المكتبة، ولم أُدْهَش لذلك، فمسرحيات إبسن عندما توجد في مكتبة توفيق الحكيم تكون في مكانها الطبيعى.

وعقَّب توفيق الحكيم على ذلك بقوله:

- إننى أعود دائما إلى إبسن من مؤلفى المسرح الحديث لأعيد النظر في طريقته الفنية، ولأرى أين المقدرة المسرحية للمؤلف في عرض أفكاره،وكل مرة أنظر إليها من زاوية... فالمسرحية ليست دائما شيئا مطلقا يكتب على وتيرة واحدة بقواعد واحدة...

- أليس هذا شأن «الفن» كله؟

- أعتقد ذلك، وفى هذا يختلف الفن عن العلم، ..ففى العلم، لا يمكن أن توجد مثلا نظريتان متناقضتان عن الجاذبية يؤخذ بهما معا في وقت واحد. في حين أنك تستطيع أن تجد نظريتين مختلفتين تماما لمعالجة موضوع فنى واحد، ولهذا فإننى عندما أقرأ مسرحية ما، أحاول دائما أن أضع نفسى في الاتجاه الذي يريده المؤلف، لا الذي أريده أنا... أحاول أن أعرف ماذا يريد المؤلف أن يقول لى، وإلى أى طريق يريد أن يقودنى... أسير معه وأصغى إليه وأشاهد ما يقدمه لى، بروح طيبة مستعدة للفهم،

لا بروح المعارضة أو التعالى.

هذا الأسلوب في القراءة هو الذي يجب على الناقد النزيه أن يتبعه، وأكبر غلطة يرتكبها بعض النقاد أنهم لا يقرءون الأعمال الفنية بهذه الروح، فهم ـ من البداية ـ يريدون أن يطالبوا الفنان بالتزام وجهة نظرهم دون أن يحاولوا تبين وجهة نظره...

ـ هل معنى هذا أن الناقد يجب أن يتخلى عن رأيه؟

ـ الناقد وظيفته أن يسير مع الفنان ويفهم عنه، ثم يقول له: عرفتُ ما تريد أن تقول، ولكننى أحببت هذا ولم أحب ذاك، إننى أوافقك على كذا، ولكننى لا أنتمى إلى النوع الذي تمثله أنت. الناقد هو الذي يذهب إلى المائدة ويتناول ما عليها من طعام ثم يقول مثلا: هذا الطعام جيد الصنع، ولكننى لا أحبه، أو إنه سيئ الصنع لأنه تنقصه كذا.. ولكنه في كل الأحوال يجب أن يكون ملمّا بالطعام نفسه.. أما ذاك الذي لا يعطى فرصة للمؤلف أو الطاهى ويحكم بدون أن يتناول ما قدم إليه تناولا سليما خاليا من كل سوء نية.. فهو يرتكب غلطة فاحشة.

إننى أذكر أن كارل ماركس قال مرة: إن الفصل الأول من مسرحية «زوجات وندسور المرحات» لشكسبير فيه من المرح والحيوية ما يساوى الأدب الألمانى كله. فمع أن الرواية عبارة عن كوميديا لا هدف لها إطلاقا، إلا أن ماركس ترك نفسه على طلاقتها، ولم يحاول أن يبحث عن هدف اجتماعى خاص به، فهل هو مخطئ أو مصيب؟

كل ما أستطيع أن أقوله هو أن ماركس ترك نفسه على سجيتها وهو يرى هذه المسرحية، فأطلق هذه الجملة في ساعة إعجاب، تدل على طلاقة نفسه وعدم تعقدها. فالمطلوب من الناقد أيضا طلاقة النفس وهو يقرأ الشىء... وبعد ذلك يبدأ في تحليل ما كسبه وما خسره من قراءة العمل الفنى، ففى رواية يكسب منها مثلا أنه ضحك وسعد لحظات دون أن يخسر شيئا، وفى رواية أخرى لا يضحك ولكنه يكسب أفكارا، وهكذا... فكل عمل فنى له مكاسبه البسيطة أو الكبيرة...

هناك شيء واحد، ليس فيه مكسب إطلاقا: ذلك هو العمل السخيف الفِجّ غير الناضج، الذي يدل على أن صاحبه لم يملك القدرة على أن يعطينا شيئا على الإطلاق...

وبحثت في مكتبة الحكيم عن مسرحيات أخرى، فوجدت المسرح الأمريكى الحديث... آرثر ميلر وتينسى وليامز وأونيل... ووقفت عند مسرحية «ساحرات سالم» لمؤلفها آرثر ميلر (زوج مارلين مونرو).

وقال لى توفيق الحكيم إنها مسرحية ممتـازة، تصور كيف أن بعض الناس يكونون محل خطـر داهم على حياتهـم بسبب أفكار وهمية يلصقهـا بهم مواطنـوهم.. فهى تدور في زمن مضى، في قـرية اسمها «سالم» اتهمت فيها بعض النساء بالسحر، وجاء رجال الكنيسة لمحاكمة الساحرات.. وكيـف يـدور التحقيق، ويتناقض الشهود الذين تشعر بأنهم مزيفون أو واهمـون، وحلقة المـوت تضيق حـول عنق النساء المظلومات وحظ المتهمات في الحياة معلق بلسان شهود غير صادقين، مما يجعل المشاهد في حالة خوف على حرية الأفراد وحياتهم... والمسرحية تشير بوضوح إلى جو «المكارثية» الذي ساد أمريكا منذ سنوات...

وسألت توفيق الحكيم: هل لديه بالمثل النماذج الهامة للأدب الروسى الحديث؟

وأشار صاحب المكتبة إلى حيث تتناثر كتب الأدب الروسى القديمة والجديدة... وقال لى وأنا أتناول روايات تولستوى ودستويفسكى:

ـ هؤلاء الكتاب يشبهون الطبيعة الروسية تماما.. إن تخطيط القصة عندهم غير منتظم ولا متسق.. قد تجد مئات الصفحات تنفق في وصف شخصية من الشخصيات وصفا دقيقا، في حين أنك لا تجد هذا التصميم المهوَّش عند بلزاك أو فلوبير، حيث كل شيء منظم بدقة وليس له طول غير مألوف كأنه السهول الروسية الواسعة. ولكن خلال ذلك، تجد عند الروس العبقرية الإنسانية تُطِلّ عليك، تكشف لك أعمق الحقائق الإنسانية.. وهذا هو الفن الروسى في صميمه، ولا يصح أن يقلده أى قصاص أجنبى، تختلف رقعة بلاده وإحساسه بجغرافيتها، ومن هنا تقول إن الفن غير مطلق، ولكنه نسبى يخضع لظروف كل بلد أجنبى حتى في التصميم الفنى.. إنه ليس الموضوع هو الذي ينبع من صميم البيئة وحده، ولكنه الشكل أيضا!...

ـ والأدب السوفييتى الحديث؟

ـ إن عبقرية الروس الآن تظهر في الأشياء الجماعية، لا في الأشياء الفردية. فالباليه من أرقى الفنون عندهم لأنه فن جماعى، وحرفة الإخراج المسرحى عندهم ممتازة جدّا، فحيث يكون الفن في حاجة إلى تدريب وجهد وأموال، فإنهم يتفوقون.. فتجد العازف الموسيقى الذي يحتاج إلى تدريب كذا ساعة في اليوم لكى يتقن عمله، وتجد التفوق في الألعاب الرياضية التي تحتاج إلى تدريب مستمر، ولكن حيث يحتاج الفن إلى عزلة وانفراد وفردية، فإن إنتاجهم يبدو أضعف من إنتاجهم في النوع الأول...

وأخيرا...

بحثت في مكتبة توفيق الحكيم عن ديوان واحد من الشعر.. فلم أجد!!

أحمد بهاء الدين

مجلة صباح الخير في ٣ إبريل ١٩٥٨م

إرادة الحيـاة

عدت إلى باريس...

كأننى من أهل الكهف!...

توفيق الحكيم أراد الحياة إلى درجة اعتزال الحياة!...

رحت أستمع، أو على وجه أصح أقرأ، توفيق الحكيم الكتاب، وأسهل ألف مرة أن تقرأ كتابا لتوفيق الحكيم من أن تقرأ توفيق الحكيم الكتاب.

«طبعا عندنا آلاف يكتبون القصص والشعر ويؤلِّفون، وفى أمريكا وروسيا عشرات الآلاف ينتجون ويرسلون للجرائد والمجلات ويدخلون المسابقات ويغذون برامج الإذاعة والصحافة والتليفزيون»...

أكثر من هذا أن أى إنسان عادى باستطاعته أن يروى أى تجـربة شخصيـة مرت به أو حـادثة رآها أو تصـورها بطريقـة تجذب الانتبـاه وتخضع لمقاييس الفن، ولكن، لماذا لا يصبح كل هؤلاء أدبـاء كبارا؟ لمـاذا نجد الكبـار في كل بلد أو جيل آحادا أو حتى معدودين؟.. السبب أن هناك فارقا كبيرا بين كاتب القصة أو المسرح الناجح وبين الفنان الكبير الذي يغير بإنتاجه معتقدات الناس ويترك العالم على غير ما جاءه، السبب في رأيى هو خيط الفكر أو الفلسفة الذي لا بد من وجوده لكى يُفَرِّق بين حواديت جداتنا وبين قصص تشيكوف وبين المتحدث الذلق اللسان وخطيب الثورة، وبين لوحات غرفة المائدة وأعمال دى ريفييرا وفان جوخ.

الحقيقة كانت اللوحة التي أشاهدها أروع، توفيق الحكيم الجالس إلى مكتبه. أنيقا، أشيب الشعر، جليلا، تضمّنا تلك الحجرة البحرية من حجرات المجلس الأعلى للفنون والآداب... الحجرة التي اختارها توفيق الحكيم بعيدة عن الأعين والناس لتكون كالصومعة أو المعتكف، الحجرة التي عاشت ردحا ترزح تحت عبء السكون الأرستقراطى المهيب، ها هو ذا الآن صمت المحراب يغمرها، ورياح الشتاء الأولى تداعب ستائرها المعدنية الخضراء... وأشجار المانجو في الخارج خضراء أيضا، طويلة، وبلا ثمار، حتى الهواء نفسه داخل الحجرة أضحى أخضر ساكنا... وكأنما ليشهد ويرقب

ويستمع واللوحة كلها لا يتحرك فيها سوى عيون توفيق الحكيم، تلمع، وتبرق... وتومض لدى الفكرة، بطريقة تكاد تحس معها بعقله وهو يعمل وبخواطره وهى تصطدم وتلتهب وتضىء...

«إن الفكر في نظرى هو روح الفن.. وأنا أعرف أنى أحمِّل الفن عبئا ثقيلا حين أجعله رسولا لأفكارى ولكنها مشكلة لا حيلة لى فيها. إنى لا أستطيع إلا أن أفكر.. أحيانا يفلت عمل ما من سطوة الفكر، كرصاصة في القلب مثلا، ولكنها أحيان، مجرد أحيان»...

هنا وجدت البريق في عينى الأستاذ توفيق يخفت وكأنما خفتته أصابع خفية وأحالته إلى شعاع رقيق باهت، على ضوئه. وفى الجو الأخضر مضى توفيق الحكيم يحدثنى عن صيف بعيد، ألف فيه «رصاصة في القلب» وكيف أوحى إليه بها نغم حلو كان يأتيه من جراموفون في منزل مجاور وهو جالس على أحد المقاهى الكثيرة التي يحفل بها كورنيش الإسكندرية. نغم خدَّر فكره، وجعل فنه ينطلق خفيفا بغير حمل ويُكْمل المسرحية في أسبوع.

وبدأت أستمتع، وأدرك لماذا أحسست بحاجتى لزيارة توفيق الحكيم.. إن بى ضعفا ناحية كتاباته بالذات... أحببت كل ما كتبه، وما أزال أحب كل حرف يخطه، وسرعته البخيلة في إنتاجه لا تُشبع نهمى، ولهذا كلما أحسست بشوق لقراءة كتاب جديد له... ولا أجد الكتاب، أذهب إليه في المجلس الأعلى، ربما لأقرأ الكتاب القادم قبل أن يصبح كتابا. لأقرأه في أصله. وأزور أفكاره قبل أن تصبح كلمات على الورق وأعماله وهى أجنة تنقر قشرة الوعى مطالبة بحقها في الميلاد.

وليست بى حاجة إلى قول إن قراءة كتاب لتوفيق الحكيم أسهل ألف مرة من قراءة توفيق الحكيم الكتاب. فدون هذا صعوبات واستحكامات، وملازم مغلقة في حاجة لفاتحات ورق فنية حادة وقدرة على الالتقاط، فما تظفر به متوقف على جهدك. فالحكيم الكتاب كتاب أنت تقرؤه وأنت أيضا من يكتبه ويختار موضوعه، إذ ما أن تنجح في تخطى الدروع والاستحكامات حتى تجد نفسك أمام توفيق الحكيم كله. بكل ما كتبه وما لم يكتبه، بآرائه في الناس والحياة، بذكرياته، وتطلعاته، وعليك أنت أن تختار.

قال توفيق الحكيم:

ـ بالتأكيد أنا لم أكتب أهل الكهف أو غيرها لتكون رواية مسرحية تسلى أو تمتع جمهور نظارة. أهل

الكهف بالذات كتبتها لأحل بها، لنفسى أولا، مشكلة فكرية ملحة واجهتنى بعد صدمتى الأولى الكبرى في باريس.

وكان لا بد أن أسأل عن هذه الصدمة، وأنصتُّ بعد السؤال لتوفيق الحكيم وهو يقص علىّ الأمر من البداية.. من أيام فرقة عكاشة والروايات التي كان يكتبها ويحتم عليه المعلم عكاشة أن يكون هدفه فيها إضحاك الجمهور واجتذابه، روايات كان يجتمع هو وزملاؤه وأصدقاؤه المؤلفون في غرفة أحدهم بالأيام ليراجعوها ويزنوا كل جملة في حوارها ليروا إن كانت «ستفرقع» في الصالة أم تذهب هباء.. وغضب العائلة من طالب الحقوق الذي غوى الفن والمشخصاتية.. وربما أرادوا بإيفاده إلى باريس لإكمال دراسته إبعاده عن هذا «الجو الموبوء» وترى ماذا كانوا يفعلون لو عرفوا أنهم انتشلوه من نقطة ليلقوه في بحر الوباء الأكبر.

«أى فرق شاسع رأيته؟ وأى مسرح؟ ومرة واحدة من فرقة عكاشة للكوميدى فرانسيز ومسارح المثقفين والسوريالية والوجودية والماركسية والتكعيبية والكلاسيك وبراعم المودرن.. لكأننى كنت في حلقة سمك وانتقلت فجأة إلى سوق الفاكهة. أى الأنواع أختار وأيها ينسجم مع طبعى وشرقيتى؟ أى الأفكار آخذ وأيها أرفض والكل هنا، حتى صاحبة البنسيون تفكر وهمسات الشك التي كنا نتداولها في الحجرات المغلقة خلسة في بلادنا ها هى ذى في باريس، على قارعة الطريق، وعلى قفا من يشيل».

ويعود توفيق الحكيم بذاكرته إلى السنوات الأولى لهذا المسرح الجديد المؤلَّف. كانت الحركة الأدبية في ذلك الحين (حوالى ١٩٣٠م) حركة منفلوطية لغوية جامدة، معظم القائمين عليها من خريجى الجامعة الأزهرية الذين كانوا يقرءون الأدب بالدين، واللغة وقواعدها بسنن الوضوء والزكاة المقدسة التي لا تقبل النقاش أو الجدل. وكان من المستحيل على عقلية كهذه أن تقبل أن يؤلف الأديب للمسرح، إذ المسرح والتمثيل كانا أشياء ينظر لها على أنها وسائل وضاعة وانحلال... وكأن لا يمكن لرواية مسرحية أن تدخل محراب الأدب إلا على النحو الذي فعله توفيق الحكيم في أهل الكهف، حين اختار القصة من القرآن الكريم، وأنشأها بلغة فصيحة لا تقبل الجدل، ودارى العمل الفنى نفسه وستره كالمحصنات بين دفتى كتاب بحيث لا تظهر منه ساق على خشبة مسرح ولا يصدر عنه ضحكة مخلة، ولولا هذا، ولولا أن تلقف الرواية زعيم حركة التجديد في الأدب العربى الحديث في ذلك الوقت...

الدكتور طه حسين ومؤيدوه وتحمسوا لها وشهروها في وجه المتجمدين سلاحا لا يقبل الشك، لولا هذا لما أمكن للأدب في فجر نهضتنا الأدبية ذاك أن يدخل باب المسرح ويعتلى خشبته دون أن يتهم بالإسفاف.

بل بهذا القبول من الحركة الأدبية لأهل الكهف كعمل انحلت مشاكل لتوفيق الحكيم كانت لا تزال معلقة، إذ أباحت له أن يجمع بين حبه للمسرح وعملـه في القضاء وأدخلته في زمرة الأدبـاء، وجلبت له، وهذا هو الأهم، رضاء العائلة والمجتمع التقليدى المحيط به الذي أصبح لا يرى في اشتغاله بمسائل الفن والتأليف المسرحى شيئا مخجلا.

وأفتح فصلا أخيرا وأسأل توفيق الحكيم سؤالا كان يؤرقنى. السؤال خاص بهذه الرحلة الأخيرة التي قام بها لباريس طوال العام الماضى... تر ى ما الذي ذهب يبحث عنه فيها؟ ترى هل وجده؟ قال توفيق الحكيم:

« الحقيقة صدمت هذه المرة صدمة من نوع آخر. لقد وجدت نفسى في مدينة غريبة لا أعرف أحدا فيها ولا يعرفنى أحد. البناءات والشوارع والشانزليزيه والسان جرمان وحتى الحجرة التي كنت أقطنها كما هى تماما لم يتغير فيها الكثير، ولكنها أبدا ليست باريس الأولى. أصحابى القدماء وجدت بعضهم، والبعض الآخر لم أجده. ومن وجدتهم فوجئت بهم قد كبروا وشاخوا. كنا نتصل تليفونيّا، ونتواعد، ونلتقى، على نفس مقاهى الزمن الغابر، ولكن الحديث يدور عن الروماتيزم والأوجاع... أين الصخب والمناقشات المحمومة التي لا تنتهى حتى بشروق الشمس؟! أين أيام الخبز الحاف الذي كنا نغمسه في أفكارنا وآمالنا فيشبعنا ويروينا؟!... أجل باريس وجدتها هى باريس، بنفس معاركها الفنية التقليدية الدائرة بين أنصار القديم والحديث ولكن، لكأننى كنت الذي صحا من رقدته في الكهف وذهب يبحث عن برسكا. ووجدها حقيقة، ولكنه لم يجدها برسكاه، لقد وَجَدها، كما وُجِدَتْ باريس، لا تشترك معها إلا في اسمها فقط. إن باريسى كانت شبابى في باريس بين شبان باريس، باريسى الحقيقية كانت أول لقاء لى بباريس، أما باريس اليوم فأجمل منها ألف مرة أن يعود الإنسان إلى كهف ذكرياته عنها».

* * *

ويطل وجه الأستاذ محمود يوسف (سكرتيره) يذكرنا بالساعة التي جاوزت الثالثة، وبمأساة الزمن ،

نفس المأساة التي تمنعنى أن أستطرد في رواية كل ما دار من حديث، والمشاكل التي خضناها، وآراء توفيق الحكيم في كل شيء من حركتنا الأدبية وكتابها بشيوخهم وشبابهم إلى موسيقانا وأغانينا وتليفزيوننا. والتى تجبرنى على ترك توفيق الحكيم يهيم بعينيه وراء فراشات الأفكار، المطلق منها والمقيد بواقعنا وحياتنا، وجلسته الأنيقة المهيبة داخل الكادر الأخضر، والعزلة التي أرادها لكى لا يعكر خواطره صحفى أو سائل، مفضِّلا أن يدخر قواه وكلماته، بخيلا بها أن تذهب في الهواء ولا تضمها صفحات كتاب.

* * *

ولكى أكون أمينا مع نفسى لا بد أن أصرِّح بالخاطر الذي يراودنى كلما ودعت توفيق الحكيم على النحو الآنف الذكر وتركته راهب فكر في محرابه. توفيق الحكيم ليس راهبا بالطريقة التي كتب بها عن نفسه في الرباط المقدس. إنى أعرف من أحاديثى الكثيرة معه أنه لا يقل اهتماما بحياتنا ومطالبها وحاضرنا ومستقبلنا عن أى منا... كل ما في الأمر أنه يتابعها، كالمتيم بها، من بعيد. لا أعرف لماذا يراودنى كلما غادرته أنه أشد الناس ضيقا بدور راهب الفكر الذي يؤديه بدقة وقسوة، وأنه يوما ما، من يدرى... ربما يصنع مثلما صنع بطل قصته المشهورة، ويغادر الجنة الخضراء هذه ليعود يغمر نفسه في خضم الواقع ويجلس مع الأدباء على المقاهى، ويسافر بالقطار إلى الصعيد، ويحضر بروفات مسرحياته ويعدِّل فيها، ويرهب ليالى الافتتاح، ويفرح، ويتألم، ويضحك بأعلى صوته. ولكننى أعود لأقول إن الخاطر لا يلبث أن يختفى، فنظرة أخيرة ألقيها عليه تؤكد لى أن قوى لا قبل له بها تقيده وتجبره على القيام بدوره إلى النهاية. وهذه هى دوامة توفيق الحكيم، الفنان الذي أراد الحياة إلى درجة اعتزالها.

يوسف إدريس

جريدة الجمهورية في ١٢ نوفمبر ١٩٦٠م

منابع الإلهام في مسرحنا

وعد الكاتب الكبير توفيق الحكيم أن يتيح لقراء مجلة المسرح في كل عدد من أعدادها الفرصة ليلتقوا به من خلال جلسة نقوم بتسجيلها هنا ويتحدث خلالها عن خواطره وذكرياته وأفكاره حول المسرح. وهو ـ في عددنا الأول ـ يدور بأفكاره حول نقطتين أساسيتين: أولاهما لماذا أعطى النصيب الأكبر من اهتمامه للشكل المسرحى للتعبير عن نفسه وعن تجربته في الحياة أكثر من سائر الأشكال الأدبية الأخرى؟ بينما يحاول في النقطة الثانية أن يشرح رؤيته للمضمون الذي يتمنى أن يحتوى عليه تعبير «المسرح المصرى» أو «المسرح العربى».

ـ لماذا أعطيت النصيب الأكبر من اهتمامك للشكل المسرحى أكثر من سائر الأشكال الأدبية الأخرى؟...

ـ قرأت ذات مرة كلمة الناقد المسرحى المعروف كينيث تينان يقول فيها: «ترى فرجينيا وولف أن الرواية تعالج الخاص، أما المسرحية فتعالج العام، وبهذا وضعت يدها على أسوإ العقبات التي تواجه تحويل الروايات إلى مسرحيات...».

وأنا أتفق تماما مع هذا الرأى الذي أورده تينان نقلا عن الكاتبة الروائية فرجينيا وولف، فالمسرح في اعتقادى يعالج العام، ولا يعالج تفاصيل الحياة اليومية. المسرح عبارة عن مشكلة أو قضية يرمى بها المؤلف إلى خشبة المسرح ويتركها تسير إلى نهايتها الحتمية بهبوط الستار إلى خشبة المسرح دون أن يقف عند التفاصيل الصغيرة كما يحدث في الرواية. وليس معنى ذلك أنه ليس هناك تفاصيل، وإنما يجب أن تظل هذه المشكلة أو القضية هى مركز الاهتمام الرئيسى في المسرحية، مثلها مثل نواة كبيرة تتركز حولها عوامل أخرى فرعية، ولابد أن تكون النواة قوية والعوامل التي تلتف حولها وتغذيها أصغر منها بكثير، فالعام في المسرح أهم كثيرا من الخاص. ولذلك فالمسرح في اعتقادى فن تركيبى وليس فنا تحليليّا، المسرح يركب الحياة ولا يحللها، ولا يعطى الحياة عن طريق التجزىء أو التحليل أو التفتيت كما هو الحال في الرواية وإنما تركب الحياة من أجزاء صغيرة كما تركب الساعة، وتعيد خلق تفاصيلها في كل مركب يعبر كما قالت فرجينيا وولف عن «العام».

ولقد فضلت الكتابة للمسرح رغم أننى قد مارست الرواية؛ لأن المسرح هو المكان المناسب لعرض المشكلة أو القضية، فأنت تجمع الجماهير لتعرض عليهم حالة معينة وهم يتتبعونها معك. ويشاركون في حلها. وليس هذا هو الحال في الرواية أو حتى السينما، فالجمهور هنا يتلقى في استرخاء ولا يشارك المؤلف مشاركة فعلية، وطريقة التأثير في الرواية هى أن تغمرك غمرا عن طريق الحوادث والتفاصيل الكثيرة المتتابعة فلا تكون في موقف المشارك في عملية الخلق وإنما المستسلم لهذه العملية، وكذلك الأمر في السينما، فجمهورها يستلقى ويسترخى وينغمر في دوامة أحداث دون أن يكون متيقظا للمشاركة الفعلية فيما يجرى أمامه. أما في المسرحية فأنت تجد نفسك متيقظا تمام اليقظة وأنت عضو مشارك مع المؤلف والممثلين والمخرج في كل حركة وكل عبارة تتذوقها وتتأثر بها وتثور عليها.

و«الحدث» في الرواية يتم خَلْقه عن طريق التفاصيل، تفاصيل الحياة في جريانها وتتابعها، أما الحدث المسرحى فهو في حركة الحوار وحركة الفكرة وحركة المشكلة. فقد نجد مسرحية لا يتحرك فيها الأشخاص حركة بدنية ولا تحدث فيها حوادث إطلاقا؛ فقد تكون عبارة عن شخصية واحدة أو اثنتين أو أكثر، ونجد هؤلاء الأشخاص لا يفعلون شيئا سوى الجلوس والكلام، ولكن هذا الكلام بتركيزه على مشكلة مثيرة للمشاهد تجعله يشعر بأنه داخل حركة متطورة تستولى عليه. والأمر هنا مشابه تقريبا لما يحدث في جلسة محكمة، فأنت في المحكمة تجلس على كرسى لتتابع قضية تعرضها أمامك هيئة المحكمة والمحامى والمتهم وممثل الادعاء، وهذه القضية قد لا تهمك شخصيّا، كما لا توجد أمامك أى حوادث مادية خلاف اتهام النيابة ودفاع المحامين وشهادة الشهود، ولكنك تجلس مسمرا في الكرسى أربع ساعات أو خمسا، أو أكثر، وقد استولت عليك الإثارة، ولا تلبث أن تشارك في القضية ويصبح لك فيها دور معين، إما مع المتهم أو ضده، وكل ذلك بدون «قصة» أو «حدوتة»! بالمعنى المفهوم، هكذا الحال في المسرح تماما، وهذا يجعل عنصر الحوادث التي تجرى على المسرح، عاملا ثانويّا وليس العامل الأصلى في المسرحية. فجوهر المسرح إذن هو إثارة الاهتمام بمشكلة إنسانية معينة ثم إشباع هذا الاهتمام. إن المشكلة هنا تشبه «قنبلة» ألقيت على المسرح تتفجر منها الحياة، أما في الرواية فإن الحياة تنسج نسجا متواصلا على مهل من خلال حوادث عديدة مستمرة ومتصلة. إن الكاتب في المسرح يبدأ بمشكلة ما ليصل من خلالها إلى الحياة، أما في الرواية، فإن الكاتب يبدأ بالحياة ليصل إلى المشكلة، وقد لا تكون هناك أى مشكلة غير مجرد عرض حياة، ولذلك يختلف أسلوب المعالجة في

هذين النوعين الأدبيين، ففى الرواية لا بد من أسلوب التحليل والإسهاب.

أما في المسرحية فالأسلوب لا بد أن يكون تركيبا مركزًا، ولست أدرى لماذا اخترت أنا شخصيّا المسرحية كأساس للتعبير على الرغم من أنى عالجت الرواية وغيـرها من ألوان التـعبير الأخـرى؟ ربما لأنى بحكم طبيعتى القضائية وما ورثته عن والدى من جهة ـ الذي كان أيضا قاضيا ـ نشأت فينا روح القضية أو المشكلة. وهى يناسبها المسرح.

وربما أيضا لأننى نبات مصرى عربى عاش فوق أرض فيها الفراعنة من جهة والعرب من جهة أخرى، وهاتان الحضارتان، الفرعونية والعربية، أساسهما التركيب والتركيز في التعبير الفنى أكثر من التحليل. فالفكر الفرعونى مثلا، قائم على التركيز في فن العمارة وفى النحت، أى الاعتماد على الخطوط الرئيسية الموحية والمعبرة أصدق تعبير بأقل التفصيلات، كما أن الحضارة العربية شعارها في البلاغة هو «الإيجاز الذي يصيب المفصل بأقل العبارة». فمن هاتين الحضارتين نبع عندى الإحساس التركيبى الذي يناسبه القالب المسرحى ـ وقد نتساءل: لماذا إذن لم توجد المسرحية عند الفراعنة وعند العرب؟

ومن رأيى، أنها لم توجد؛ لأنهم وجدوا ما هو أكثر تركيزا وتركيبا من المسرحية، وهو الشعر، فكانت التراتيل الدينية والأشعار والأساطير هى وسيلة التعبير عند الفراعنة، وكذلك الحال عند العرب مما أغناهم عن قالب آخر: وربما كانت هناك أسباب أخرى كثيرة منعت ظهور المسرحية بشكلها المعروف ليس هنا المجال لبحثها، ولكن ما دمنا الآن في حضارة كبيرة تتطلب منا الأنواع المختلفة للتعبير الفنى فإنى أعتقد أن المسرحية كانت أقرب إلىّ شخصيّا بحكم كل هذه الظروف...

ـ ما حدود رؤيتك للمسرح المصرى والمسرح العربى؟...

ـ ما أرجوه لمسرحنا هو أن يكون له عندما نقول المسـرح المصرى أو المسرح العربى، نفس المدلول الذي يتبادر إلى الأذهـان عندما نقـول مثلا «المسرح الإغريقى». فالمسرح الإغريقى يقوم على ساقين ويطير بجناحين، أحدهما يشمل المحلى والعصرى الذي يتمثل في كوميديات أرستوفان، وانتقاداته وسخرياته الاجتماعية والسياسية لبيئته وعصره، والآخر يشمل الأبدى والعُلوى في التراجيديات في كل زمان ومكان، هذا المدلول هو نفس مدلول ما يسمى اليوم بالمسرح الإنجليزى أو المسرح

الفرنسى، أو غيرهما من المسارح العظيمة فهى دائما تشمل كل الأنواع ولا تقتصر على نوع واحد، وتعالج المحلى والأبدى والعصرى والتاريخى والفكرى والواقعى والرمزى، وتستخدم اللغة العامية واللغة الشعرية واللغة العليا والمتوسطة، كما تمارس التجارب المسرحية المختلفة في كل الاتجاهات. هذا الهيكل الضخم الشامل لكل الأنواع والقوالب المسرحية هو ما يسمى بالمسرح الإغريقى أو الإنجليزى أو المسرح الفرنسى، ولذلك فإن أخوف ما نخافه بالنسبة إلى مسرحنا أن يحبس نفسه داخل قالب واحد، وبذلك يصبح كالطائر الصغير الكسيح بجناح واحد داخل قفص. وإذا كنت قد اتجهت إلى القوالب المختلفة إلى حد الاقتراب أخيرا من اللامعقول والاهتمام بهذه الاتجاهات الجديدة، فذلك لاستنباط طريقتنا في تطوير قوالبنا وأشكالنا الفنية، لا للدعوة إلى اللامعقول في ذاته أو غيره من الاتجاهات بل لمجرد فتح النوافذ كلها ليدخل لنا الضوء ونحن نحاول تطوير فنوننا حتى لا نعمل في ظلام العزلة...

إن مسرحنا المصرى، إذن، يجب أن يستلهم البيئة المصرية الحاضرة ومشاكلها وتراثنا القديم الشعبى والفلكلورى كما يستلهم في نفس الوقت الماضى الفرعونى والإغريقى والعربى، ويعرضه في ثوب جديد بمشاكل الإنسانية الخالدة. وكل هذا النتاج يجب أن يسمى بالمسرح المصرى أو العربى، وبغير ذلك يكون مسرحنا فقيرا محدودا بالنسبة إلى المسارح العالمية الشاملة لكل الأنواع ...

مجلة المسرح في أول يناير ١٩٦٤م

بين العالمية والمحلية في مسرحنا

يواصل الكاتب الكبير الأستاذ توفيق الحكيم، بوصفه الأب الروحى لهذه المجلة، أحاديثه وأفكاره عن المسرح والكتابة المسرحية... وهو في هذا العدد يحدثنا عن مشكلة هامة تجول بخاطر جميع المهتمين بالكتابة للمسرح في بلادنا، وهى استلهام فننا المسرحى المحلى لأشكال وأساليب الفنون الأوروبية.. ثم يحاول أن يجيب عن مشكلة أخرى تنبع من الأولى، وهى كيف نوفق بين المحلية والعالمية في مسرحنا المعاصر؟

ـ هل ترى أن يستعير فننا المحلى ويستلهم أساليب وأشكال الفنون الأوروبية؟

ـ إن حديثنا الدائم اليوم عن فننا المحلى هو شيء طبيعى جدّا في هذه المرحلة من حياتنا الفنية.. فنحن لم نزل في حاجة إلى تأكيد أنفسنا وتحقيق ذاتنا.. وإقناع النفس والغير بأصالتنا. وطبيعى أن نظن أن هذه الأصالة يجب أن نبحث عنها في ماضينا أو بيئتنا أو تراثنا الشعبى أو نحو ذلك. ويظهر أن هذه هى عقدة الشعوب النامية دائما.. لأن الشعوب الراسخة في الحضارة ليست في حاجة إلى تأكيد ذاتها.. لذلك فهى ترى الأصالة في الامتياز وحده... ولا يهمها أن تستعير من أى جهة.. فالكثير من فن وموضوعات شكسبير وموليير وجوته مستعارة من فنون وقصص وأساطير بلاد أخرى أجنبية... ولقد كان موليير، وهو يستعير أكثر موضوعاته بل وشخصياته من المسرح الإسبانى يقول: «إنى آخذ ما ينفعنى حيث أجده»... ذلك أن الغنى والقوى والمتفوق هو الذي لا يخجل أن يقول إنه يستعير... أما الفقير والضعيف والعاجز فهو الذي يخجل عادة من ذكر الاستعارة... نحن إذن لم نزل في مرحلة لا تبيح لنا هذه القوة المجردة عن العُقَد.. وما دمنا في حاجة إلى البحث في تراثنا وبيئتنا عما يؤكد أصالتنا فلنستمر ولا ضرر على شرط ألا نغالى كل المغالاة حتى لا ينقلب موقفنا مضحكا أو مزيفا. على أن أشد الفنون محلية وأكثرها التصاقا بأرضها وبيئتها إنما هى في الحقيقة قد استعارت هى أيضا واستلهمت الوسائل والأساليب والأشكال الحديثة والمعاصرة والقديمة والغابرة التي عرفتها البلاد الأخرى. وهل يستطيع تشيكوف أو جوركى مثلا أن ينكر تأثره في مسرحياته المحلية بالقوالب والأساليب المسرحية الأوروبية السابقة أو المعاصرة. كذلك طاغور في مسرحياته الحديثة، والمسرح

الصينى أو اليابانى على الرغم من وجود تراث مسرحى قديم لهذه الآداب فإن المسرحية الهندية أو الصينية أو اليابانية الحديثة المعاصرة شأنها شأن أى مسرحية أخرى في أى بلد عصرى، نراها موضوعة في قوالب وأشكال وأساليب المسرحية الحديثة، كما هى معروفة في أى بلد من بلاد العالم المتحضرة في عصرنا الحاضر. ذلك أن القوالب المسرحية والأشكال الفنية هى مجهودات مشتركة واجتهادات إنسانية متداخلة، وأردية ساهمت في نسجها عصور من حضارات فأصبحت ملكا للبشرية كلها لا لأمة واحدة، إن اكتشافات العلم والفن وعاء إنسانى عام قد صبت فيه على مدى الزمن مواهب وتجارب شعوب مختلفة من الشرق والغرب على السواء، ولكل أمة أن تغترف منه لتسقى الأزهار الحديثة النابتة في أرضها.. إن أحدث المدارس التشكيلية التجريدية في العالم إنما استعارت أساس فنها من بلادنا الشرقية.. فالزخرفة الإسلامية كانت هى أساس الوحى عند مصور تجريدى صميم مثل بول كليه... كذلك التجريد الفرعونى في النحت كان أساس وحى المثَّال المشهور رودان الذي أحدث ثورة في النحت الأوروبى الحديث...

فالفنون إذن في كل بلد من البلاد تصب تجاربها في وعاء مشترك تنتفع به الإنسانية كلها في تقدمها وابتكارها... لذلك يجب إذن على فننا المحلى أن يتغذى بكل ما يفيد نموه وازدهاره... ولا يكتفى بغذاء واحد... ولا يخجل ولا يتعقد من مصدر أى غذاء... لأن بنية الفن كبنية كل جسم محتاجة هى الأخرى في بنائها إلى كافة العناصر الداخلية والخارجية على السواء...

- كيف يمكن في رأيكم التوفيق فنيّا وموضوعيّا بين المحلية القومية والعالمية الشاملة في مسرحنا المعاصر؟

- إن الإنسانية لا تدخل في ملكيتها العامة إلا الفن الذي ترى أنه يستحق أن تقتنيه وتحتفظ به دون نظر إلى مصدره وجنسه ومنبعه... فهناك أعمال محلية كثيرة دخلت إلى العالمية؛ لأن العالم كله شعر بأنه في حاجة إليها... وهناك أعمال قومية عديدة أيضا لم يُلق العالم إليها التفاتا؛ لأنه شعر بأنها لا تهمه، ولا تهم غير موطنها فقط. وأسباب الحاجة وعدم الحاجة في هذا المجال من الصعب الإمساك بها تماما، ولكنه شعور العالم كله نفسه بأن ما يهمه وينفعه هو وحده المحك... وهذا الشعور هو وحده الصادق... وقلب العالم دليله... وربما كان من بين العوامل الظاهرة في ذلك أن العالم يقبل الأعمال

المحلية والقومية إذا استطاعت الخروج من نطاق خصوصيتها الضيق إلى نطاق العمومية الواسع، أى إذا أمكنها أن تجعل الانفعال بها يشمل الجماهير في كل أمة وبلد من بلاد العالم... فالضحكة مثلا التي يمكن أن يرن صداها في أرجاء المعمورة، لا في موطنها فقط، هى ضحكة عالمية... وعلى هذا القياس، وسائل الانفعال الأخرى من مشاعر وأفكار ونحو ذلك... أما المحلية والقومية التي لا ينفعل بها إلا أهل بلدها فقط فهى بالطبع لا يمكن أن تخرج إلى عالم أوسع.

كذلك من بين عوامل العمومية التي تؤدى إلى العالمية تلك الإضافات الحقيقية في الفن العالمى... فإن العالم حريص على اقتناء كل جديد صادق ليضمه إلى مجموعته، ومع ذلك فليس كل جهد ولا كل قديم في الفن مقبولا أو مرفوضا... إنما العبرة بما في داخله من نخاع أو طاقة أو إشعاع تحتاج إليه البشرية كلها... فربما ظهر عمل فنى في شكل قديم ورداء تقليدى لا جديد فيه، ومع ذلك يتقبله عالمنا الحاضر كله بالحفاوة؛لأن ما في داخله من نخاع حيوى وطاقة هائلة وإشعاع قوى، استطاع أن يرغم العالم كله على الانتفاع به. فليكن إذن العمل الفنى محليّا قوميّا أو تاريخيّا أو أسطوريّا، في شكل قديم أو جديد، فكل تلك الأشكال والأنواع سواء، المهم هو أن يحتوى العمل الفنى على عنصر يشعر الدنيا كلها بضرورته.

مجلة المسرح في أول فبراير سنة١٩٦٤م

توفيق الحكيم يشرح مسرحه .. وفكره.. وفنه..

فن المسرح في جوهره هو فن صياغة لها شكلها «الخاص».

وقد شرَّقنا وغرَّبنا،و نحن نستعرض «الشكل» المسرحى، وأسسه المتطورة.. واستعرضنا أساليب وصياغات مؤلفينا وفنانينا العرب.. وأدركنا من خلال هذا الاستعراض المتنوع مدى الارتباط الوثيق بين «الشكل» و«الفكر» في المسرح، وسنختتم هذه السياحة بالبحث في «فكر» توفيق الحكيم من خلال الحوار المباشر معه.

والحكيم، ذلك العملاق صاحب الخمسين مسرحية غير عودة الروح ويوميات نائب في الأرياف وعديد القصص والتأملات... قد أثرى حياتنا العقلية والفنية بأفكار هى في الحجم أعظم ذخائر هذا العصر.. وفى الأثر من أوقعها على النفس.

إن بعضا من كتبه، وأفكارا من أفكاره قد صنعت روح هذا الجيل الذي اضطلع بالمسئوليات الجسيمة الرائدة.

فما هى أفكار الحكيم؟ ما خلاصة فلسفته؟

قبل أن أستعرض مناقشاتى له حول هذه الأفكار... عدت أتأمل في كتابه «التعادلية»... وهو المدخل الحقيقى إلى فكره وفلسفته. قرأت له:

«لا ينبغى أن تؤخذ كلمة التعادل بالمعنى اللغوى الذي يفيد التساوى، ولا بالمعنى الذي يعنى الاعتدال أو التوسط في الأمور».

«بل إن معنى التعادل هنا هو التقابل. والقوة المعادلة هنا معناها القوة المقابلة والمناهضة».

«إن التعادلية في هذا الكتاب هى الحركة المقابلة المناهضة لحركة أخرى».

وقرأت أن أهل الكهف تُصَوِّر «التناقض بين الوجود التاريخى والوجود الواقعى».

وشهرزاد تصور «التناقض بين الوجود الفلسفى والوجود الواقعى».

إن الحكيم لم تُضْنِـهِ فكرة أقوى من فكرة القوتين تتجاذبان الإنسان.

يتجاذبه العقل والقلب.

الإنسان تتنازعه القوة والحكمة.

الفكر يجب أن يكون معادلا للعمل. العقل بمنطقه وشكه يجب أن يعادل ويوازن القلب بشعوره وإيمانه.

جزاء الشر ينبغى أن يكون بمعادلته بقسط من الخير لا بالقصاص منه... حتى يتم التوازن بين الاثنين.

ولكن هذه القوى ـ على ما أفهم ـ ليست خارجة عن الإنسان، أو مستقلة عنه... وإنما هى من قواه الذاتية. والإنسان، تحت رحمة القوتين الجاذبتين له، يصارع ليحقق التعادل والتوازن بينهما.

كلما ناضل الإنسان لترجح كفة على كفة.. اقتضاه الأمر أن يبدأ من جديد ليعيد التوازن بين الكفتين... والتوازن النهائى عند الحكيم هو الجمود والموت والمستحيل الذي لا يتحقق... فالإنسان بذلك في صراع متصل وبلا نهاية.

هل أفرغ بذلك الحكيم الصراع من غايته وقصده، فطبَعه بطابع الحتمية الميكانيكية الجبرية... ولم يدع لحرية الإرادة الإنسانية من ثمرة؟

ما الإنسان في رأى الحكيم؟..

ما سر قوته؟... وما موقفه من الكون ومن قوانين الطبيعة؟

هل الحكيم مفكر سلبى؟ هل هو من أنصار «بين بين»؟ هل سلَّم عقله وروحه لعبث العبثيين الأوروبيين؛ ويأسهم العقيم؟ وأسئلة كثيرة أخرى طرحتها عليه.

* * *

ـ أحب أن أناقشك في أركان فلسفتك التي صبغت أعمالك الأدبية بطابعها الفكرى.. ولنبدأ بالتعادلية التي نعتبرها جميعا محور وخلاصة فكرك.

ـ أريد أن نتجنب تسميتها بالفلسفة؛ فأنا لست فيلسوفا، هذه دعوى لا أدعيها... أنا لست إلا صاحب فكرة أو عقيدة.

ـ قرأت لك أن التعادلية هى إرادة التوازن بين قوتين تتجاذبان الإنسان... فبأى قدر تنطوى هذه الإرادة على الصراع؟

ـ لتحقيق التعادل البيولوجى للجسم بالشهيق والزفير، أو بين أسباب الصحة وأسباب المرض، ليس ثمة حاجة لشن الصراع... وإنما يتحقق التعادل هنا تحقيقا ميكانيكيّا... أما في شئون العقل والحياة، فلا بد من الصراع لطلب التوازن... لقد قلتُ إن التعادلية عقيدة ضد الطغيان... ضد طغيان القوة على الضعف، والعقل على الوجدان، أو الوجدان على العقل... ومع ذلك أراد البعض أن يوقعنا في فخ الكلمة اللغوية (التعادلية) ليوهم غيره بأنها فلسفة سلبية، وأنها فلسفة إمساك العصا من الوسط... ولعل كلمة التعادلية تغرى غير العارفين بهذا الفهم السطحى... ولو أنى وجدت كلمة أخرى تجنبنى هذا الفهم الخاطئ لفضلتها... والذين يريدون فهم التعادلية عليهم بالبحث فيما وراء الكلمة من أفكار مكتوبة ومُحتمَلة بدلا من مجرد تأويل الكلمة على هواهم.

ـ إننى أهتم بموضوع الصراع أكثر من أى شيء آخر... لأنى أريد أن أبحث جوهر مسرحك، والصراع قوام المسرح.. وإذا كنت أناقش «التعادلية» فقد اخترت ذلك وسيلة وسبيلا إلى الفن...

نحن نعرف أن التراجيديا اليونانية تصور الصراع بين الإنسان والقدر، بين إرادة الإنسان وإرادة أعلى، قوة خارجية جزافية ظالمة تتحداه وتبطش به.. وأنت تقول في التعادلية إن للإرادة قوانين خفية تسير في اتجاهها العادى فتحد من إرادة الإنسان. ولقد كان الإغريق يعتبرون أن القدر قوة طبيعية... فهم لم يتمردوا عليها بل سلموا لها... إنهم يشكون منها... لا يتهمونها ولا يشتبكون معها... فهل تقف موقفهم من الإرادة الأعلى؟

ـ القدر أو الآلهة عند الإغريق كانت لهم أهواء البشر.. لقد أحسوا بالغيرة من أوديب لتكبره واعتزازه... وهذه الفكرة التراجيدية لا تصلح للقرن العشرين؛ لأن إنسان القرن العشرين أصبحت مسئوليته أكبر وأخطر .

وعندى أن الإنسان يخوض صراعا أقوى وأفظع... لأنه لا يصارع قوة خارجة عنه بل قوة مرتبطة بذات وجوده المادى والمعنوى... وهى ليست قوة مادية بل معنوية غير منظورة تتمثل في أن الإنسان سجين إطار معين هو الزمان والمكان والغرائز والطباع... وأن إرادته ترتطم أحيانا بكل هذه العوامل، وهو يحاول المروق منها.. وهو ينهزم، ولكنه لا يسلم بهزيمته أبدا... فمثلا يبدو تأثير الزمن علينا حتى في أوضاعه المبتذلة المهينة... عندما يشيخ المرء فإنه يعجز عن أن يرجع حياته إلى الوراء ليتلافى أخطاء ارتكبها وندم عليها، أو يعيد النظر في مواقف اتخذها ولم يرض عنها بعد ذلك... إن أى ترزى يستطيع أن يعمل بروفة للبدلة ويعدل فيها كما يشاء، أى فنان يستطيع أن يعيد صياغة إناء صنعه ولم يعجبه... أن يصوغه من جديد بشكل أحسن، ولكن حياتك المُقدَّرة بزمن معين يستحيل عليك أن توقفها لتعيد صياغتها من جديد على شكل أحسن... فأنت خاضع بالضرورة لنظام صارم هو توالى الزمن.

أهل الكهف استسلم بعضهم بقوله: «إننا ملك التاريخ ... ولقد هربنا من التاريخ لننزل عائدين إلى الزمن .. فالتاريخ ينتقم»... ومن لم يستسلم منهم لفظه الزمن الحاضر وطرده لانتمائه للزمن الماضى...

ـ إن تراجيديا شكسبير تتميز بالصراع داخل النفس، فكلتا القوتين عنده، الإرادة الحرة والقوة الباطشة، تتمكن داخل نفس البطل... والذى كان قَدَرا عند الإغريق أصبح عند شكسبير اختلالا في الخُلُق والطبع... فقيصر يقتله طموحه المتطرف، وماكبث يقتله جشعه، وهاملت يقتله تردده... إلخ... الصراع هنا ليس فيه قوى خارجية ويتسم بطابع أخلاقى بالتطرف واختلال التوازن في الشخصية... فهل تراك اقتربت منه؟

ـ لا... إن الصراع عندى أقرب للصراع عند الإغريق، فهو لا يمت بصلة للأخلاق والشخصية... وإنما هو صراع ميتافيزيقى أو فلسفى... إنى لأعتبر الصراع في تراجيدياتى استمرارا للفلسفة المصرية القديمة... لقد تصورت أنه لو كان عند المصريين القدماء مسرح لكانوا أقاموا التراجيديا على نفس الفكرة التي أقمتُها عليها... لقد كان الإغريق يصارعون القدَر... وكان المصريون يصارعون الزمن أو «الفناء»...

ـ إذن نعود لهذه القوانين الخفية التي تحد من إرادة الإنسان... وقد سبق أن أشرت إلى أن الإغريق كانوا يسلمون للقدر تسليمهم لقوانين الطبيعة التي لا راد لها، فهل تسلم أنت أيضا لهذه القوانين الخفية التي تحكم إرادة الإنسان، فلا تتمرد عليها ولا تدينها؟...

ـ الواقع أن الإنسان تركيب عجيب... منطقى ولا منطقى... معقول ولا معقول... إنه الوحيد، من بين المخلوقات الذي يُسَلِّم تسليما منطقيّا بأنه لا حياة له بدون هذه القوى التي يحاربها... ومع ذلك لا يكف عن محاربتها... لقد كان المصريون القدماء يعرفون أن الموت شيء طبيعى ومحتوم ومع ذلك يحاربونه بكافة الوسائل التي في أيديهم، كحفظ الجسد في المقابر الضخمة والتحنيط، وهم بدون شك كانوا يعتقدون أنهم انتصروا على الموت. وفى رأيى أنا أيضا أنهم انتصروا إلى حد ما؛ لأننا ما نزال نرى أجسادهم... ولكن هذا لا يمنع من أن الموت نفسه قوة طبيعية لا ننكره، ولا هم أنكروه ولكنهم مع ذلك قاوموه بوسائلهم. والعلم الحديث اليوم له محاولات أخرى أشد فاعلية في مقاومة الفناء. ولكن ترى هل يكون إلغاء الموت نهائيّا ـ إذا افترضنا جدلا إمكان الوصول لذلك ـ فهل هو أدعى لراحة الإنسان؟ أم أن الموت قوة طبيعية لازمة للإنسان؟

الواقع أن الإنسان لا يفكر في الطبيعى والضرورى ولكنه يفكر دائما في مقاومة ما يقف في طريقه. فهو قوة مقاومة مستمرة سواء كانت هذه المقاومة معقولة أم غير معقولة، والدليل على ذلك في مسرحيتى «رحلة إلى الغد». فبطلاها رجلان حكم عليهما بالإعدام وكل أمانيهما أن يتفاديا الموت. وفعلا تمكنا بالتطوع من أن يستقلا صاروخا ويهبطا على كوكب آخر لا يعرف الموت. اتضح لهما أنهما مقضى عليهما بالخلود. وعندئذ لاحظا أن الخلود هنا ما هو إلا فظاعة غير إنسانية؛ لأنهما أصبحا شيئا كائنا باستمرار وإلى غير غاية مثل أى جبل من الصخر أو بحر المحيط أو قوة من قوى الطبيعة التي لا تتغير ولا تتبدل.. أى كائن غير إنسانى... وهنا اتضح لهما أن من طبيعة الإنسان أن يكون هناك زمن يحدد إقامته ويغير ويبدل في أحواله، فحاولا الرجوع إلى الأرض...

ولما عادا إلى الأرض كان حلمهما قد تحقق...حلمهما في أن يجد الإنسان طعامه وشرابه بلا عمل، وهو الحلم القديم قدم الزمن... فتغير الهدف، وأصبحت المقاومة عندهما هى البحث عن العمل والمشقة أى ما كانا يسميانه شقاء في الماضى...

إذن فالإنسان لا يحكم حوافزه ما نسميه بالطبيعى أو بغير الطبيعى، بالقدر، أو القوى المعادية، أو الأطماع والأهداف... وإنما حقيقته الخالدة هى مخلوق أبدى الطموح، وأبدى الصراع، مقاوم باستمرار لحالته الراهنة. وذلك يرجع إلى أنه عقل متحرك، وما دام كذلك فهو لا يمكن أن يسلم تسليما تامّا لأى وضع من الأوضاع ولا بد أن يتحرك في مختلف الاتجاهات؛ لأنه إذا وقف انقلب إلى شيء، إلى جماد، ولم يعد إنسانًا...

ـ معنى ذلك أننا نحارب قوانين الطبيعة بقانون طبيعى في خلق الإنسان يجعله ذلك المقاوم بلا هوادة... وقد اقتربنا بذلك في ناحية من النواحى من التراجيديا الإغريقية...

ـ ربما...

ـ ولكنك مع ذلك تعتقد أنه ليس ثمة نصر نهائى للإنسان. وأنت تقول إن التوازن والتعادل لا يضمنه ويحققه إلا إرادة إنسانية حرة مطلقة... ثم تعتقد أن الإرادة الإنسانية تحكمها إرادة أعلى من قوانين الطبيعة الثابتة فكيف تفسر ذلك؟

ـ الإنسان حر داخل إطار إرادة أعلى. ما هى؟ هى النظم التي تحكم وجودنا... إطار الزمان والمكان وقوانين الوراثة والغرائز وقوانين المجتمع وقانون الاجتماع... إلخ...

مأساة الإنسان وعظمته في نفس الوقت هما أنه، مع اعترافه بهذه القوانين، يقاومها ويتحداها... أو يعمل كما لو كان يستطيع الفكاك منها ودحضها، مع أنه عقليّا يدرك استحالة ذلك...

ـ هل تعتبر التعادلية فلسفة غائية؟ أنت تقول إن «الحيوان يدرك فكرة الأقوى بينما الإنسان يدرك فكرة الأرقى... أليست فكرة الأرقى فكرة غائية؟ ومع ذلك فإن ديمومة الصراع التي تؤمن بها تدخلنا في تروس الدوائر المفرغة المظلمة... كأننا نقاوم بلا ثمرة مرجوة...

ـ التعادلية تقريرية وغائية في نفس الوقت... تقريرية من حيث إنها تبين لنا كيف تعمل قوانا، وغائية من حيث إنها حافزة للضعف والهزيمة على ألا يستسلما للنتيجة الحالية المؤقتة... وتذكِّرهما باستمرار بأن في داخلهما عناصر قوة خفية ستتحول إلى إرادة انتصار. أو بمعنى آخر أن التعادلية عقيدة أو فكرة ترمى في النهاية إلى إلغاء الهزيمة وإلغاء الضعف وإلغاء القبح وإلغاء الشر أيضا وقت اللزوم؛ لأنها لا

تسلِّم بوجود هذه الصفات بصفة نهائية ذات تحديد لغوى لفظى لا طبيعى. إن كل هذه الصفات نُعِتَتْ بها حالة مؤقتة جدّا للهزيمة التي تلازم المتصف بها، ولكن على امتداد الصراع ينقلب الميزان. والتعادلية تنبه المنهزمين والمستضعفين إلى عدم نهائية حالة الهزيمة وإلى وجود قوى أخرى معادلة أو معوضة موجودة وجودا خفيا في تركيب صفات الضعف... وهذا يجعلها غائية...

ـ أنت تعتقد إذن أن فلسفتك غائية من حيث إنها حافزة للمهزوم على المقاومة لتحقيق التعادل والتوازن في الحياة بين الإنسان وما يصدمه ويضنيه..؟

ـ إذا توقف التعادل نموت.. الحركة بين كفتى الميزان هى الحياة، هى جوهر التعادلية، هى إرادة منع طغيان كفة على كفة...

إن الواحدة تتغلب على الأخرى في وقت ما ولكن لا وجود لما يمكن أن نعتبره انتصارا نهائيّا لإحداهما؛ لأن قوى مجهولة تتولد في الحال في ضمير المنهزم وتحفزه للمقاومة. وهذا ما أفسر به وجود النقيضين دائما وحتمية التعويض. كما في المقاومة السلبية من قوة أكيدة... وكما تولدت المقاومة الشعبية من الهزيمة في فرنسا سنة ١٩٤٠م وفى مصر على مدى التاريخ. كما أن الانتصار يلد الانحلال... وهكذا...

الإنسان مُتَحدٍّ بالطبع، ومقاوم لا يكل، ويريد أن يتفوق دائمًا على أسباب هزيمته وضعفه ويعوضهما...

ـ هل تعتقد أن ثمة علاقة بين عقيدتك في التعادلية وعقيدة أرسطو في الوسط الذهبى بين الإفراط والتفريط؛ فأرسطو يرى أن السعادة تتحقق في اختيار الإنسان للوسط العَدْل بين البخل والسرف... مثلا، بين الزهد والإغراق في الملذات... إلخ...

ـ ليس بين عقيدتى وعقيدة «خير الأمور الوسط» من صلة... فعقيدة أرسطو أخلاقية وسلوكية، ولا شأن لها بما في التعادلية من قضايا ترمى لتفسير موقف الإنسان من قوى الطبيعة والصراع بينهما...

ـ أكدت لى ما في فلسفتك من غائية وحفز..فهلا يتناقض العقل؟... الخط المستقيم لا يعرفه غير العقل، أما الطبيعة فلا تعرف إلا محيط الدائرة؟

ـ لقد قصدت «الدائرة» من حيث الشكل لا المغزى... إن شكل التطور الحضارى لا يماثل الخط المستقيم، ولكن يماثل الدائرة... كدائرة الفلك... حضارة المصريين القدماء كانت دينية وأعقبتها حضارة الإغريق العقلية، ثم عادت أوروبا تبنى حضارة عقلية ومادية... وهكذا التفكير المادى يعقبه تفكير روحى... وبرغم هذه الدورة المتصلة فالتقدم إلى الأمام أكيد كأجرام السماء تدور في فلكها وفى نفس الوقت تسافر في الفضاء... إن تكنيك التقدم عند الإنسان يماثله تكنيك الرحلة الفلكية... إن الصاروخ المنطلق في الفضاء نفسه يدور في فلك خاص، وفى نفس الوقت يتقدم وهو يدور... فيجاوز فلكه إلى فلك أوسع وأبعد...

إن الدائرة في عقيدتى ليست مجرد شكل هندسى... إنها دورة... كالنقلة من المادة للعاطفة، ومن العقل للقلب، في حركة دائرة ومتقدمة في وقت واحد.

إن التقدم سواء في الطبيعة أو في البيولوجيا أو في الإنسان أو في أى من نواحى الحياة لا يحدث في خط مستقيم ولكن بعد دورة كاملة أو في دوائر متحركة، بمعنى أن الإنسان ينمو من الطفولة وينضج وينتهى إلى الشيخوخة ثم يرتد للطفولة مرة أخرى في صورة بذرة طفل صغير ويعود وينمو إلى النضج فالفناء... والتقدم يحدث بدورات الأجيال المتعاقبة... وإلا لو كان التقدم في خط مستقيم لظل الإنسان الواحد هو هو والشجرة الواحدة هى هى ملايين السنين... إن كل كائن يكمل دورة عمر تعقبها بذرة جديدة... كل كائن يدور حول نفسه أثناء سيره كالأرض تدور حول نفسها وهى تسير، كالأطباق الطائرة، وهذه الدورة هى التي تكفل النشاط المستمر والقوة الدافعة...

وهذا هو المقصود بأن التقدم يسير في دورات وأن الطبيعة لا تعرف الخط المستقيم بل محيط الدائرة...

ـ إننى أعود فأراك تعانى من مطبات اللغة... فالكلمة الواحدة تحتمل أكثر من تأويل... ولعل هذا التفسير لما تعنيه «بالدائرة» أن يكون جديدًا على كثرة من الناس...

ـ إن اللغة أحيانا تلعب دورًا سيئا ومضللا... خذ مثلا استخدام كلمة الضعف أو القبح أو الشر في مقابل كلمة الخير... إن هذا الاستخدام في حد ذاته ينطوى على تضليل لفظى... لأن الصفة لا يمكن أن تتحقق للموصوف إلا في نطاق معين...

الضعيف لا يمكن أن يكون ضعيفا بالإطلاق على مدى الزمن... وإنما هو ضعيف الآن، أو أمس... لقد أضاف أينشتين بُعْد الزمن إلى الأبعاد الثلاثة المعروفة من قديم... فأصبح هذا البعد الرابع أخلق بتقريبنا من الحقيقة... وأريد أنا أيضا أن أضيف عنصر الزمن إلى الطابع والصفة التي نطلقها على الشيء فنجعل بذلك في مجال الصفات نسبية كنسبية أينشتين في مجال الرياضة والطبيعة.

وقد سقطت التعادلية في شباك ومطبات اللغة أكثر من مرة... ولولا أن اللفظ غير سلس لفضلت أن أسميها «المقاومية»، فهى حركة المقاومة في الميزان ضد رجحان كفة على كفة وطغيان كفة على كفة...

والتعادلية هى حركة المقاومة نفسها وليست هى حالة التوازن الختامية التي تنتج عن المقاومة... فالتوازن موت وجمود ومستحيل...

إن الألفاظ تجمِّد الصفات ولكن الصفات قابلة للحركة والتغير والتبدل في الامتداد الزمنى. فعندما نقول مثلا كلمة هزيمة أو قوة أو ضعف، فهذه الألفاظ تدل على صفة ما في وقت ما. ولكن ما دام الزمن يتحرك تتحرك الصفة تبعا له. وهذا من جوهر قضايا التعادلية. الضعف لا يؤخذ على أنه ضعف مطلق... وإنما تتغير صفته في الامتداد الزمنى لوجود بذور القوة الكامنة فيه والآخذة في النمو. وهذه هى حركة التعادل أو مقاوَمة رجحان الكفة في وقت معين ومكان معين. إن كل صفة تحمل بذور نقيضها داخلها...

ـ أرى أننا في بعض المواضع (فكرة الصراع المستحيل مثلا) قد اقتربنا من العبثيِّين، ولعل مسرحيتك «يا طالع الشجرة» أن تؤكد هذه الصلة. ومع ذلك فإنى أريد أن أناقشك في هذا الموضوع؛ نظرا لأنى لا أعتقد أن الموقف العبثى يمكن أن يطرأ على الإنسان بدون مقدمات. ولعلى أن يكون لى رأى خاص في مسرحية الشجرة سأناقشك فيه في حينه. أما الآن فإنى سأكتفى بمناقشتك في الجانب الفلسفى الجوهرى الذي يتميز به العبثيون... فالعبثيون يبدءون من أن الإنسان يقف إزاء الكون ويطرح عليه الأسئلة، والكون صامت غامض لا يجيب. ويرتِّبون على ذلك عبث الكون وعبث الحياة فما رأيك في هذه القضية؟

ـ أنا أوافق العبثيين على تساؤل الإنسان وصمت الكون. وهذه حقيقة قائمة منذ الأزل لا أستطيع أنا ولا

يستطيعون هم ادعاء اكتشافها... الحقيقة أن الكون صامت وأن الإنسان يلقى عليه الأسئلة: من أنا؟ ما مصيرى؟ ما أنت؟ ما الحياة والموت؟... إلخ، ولا جواب. والذى جدده العبثيون في هذه القضية استنتاجهم أن الكون عبث لا معنى له. وهذا نوع مُزْرٍ من التسليم...

نحن نفترق عنهم في أننا لا نحب أن نلقى على الكون هذه الأسئلة البشرية. إن الكون تركيب غريب جدّا وبديع جدّا، وأنا أتمتع بهذا «الجهاز الفاتن» وأقنع بمتعتى به عن طرح الأسئلة عليه...

إن الإنسان يضفى على الكون صفات مختلفة حسب منفعته وضرره.. ولكن هذه الصفات من خلق الإنسان وحده وليست صفات للكون.

لماذا نفترض أن تتكلم الشجرة؟

إن الشجرة تثمر ولا تتذوق أريجها... فهل هذا عبث منها؟ إنها تؤدى وظيفة هامة جدّا بالنسبة لنفسها. إن الكبد السليم القوى في جسم الإنسان يحقق ذاته بأن يفرز عصارته بانتظام وبقوة غير محتاج إلى أن يشعر أو يدرك أن فلانًا الفلانى يتمتع بهذا الكبد... إن غاية الوجود هى أن يؤدى كل كائن وظيفته على أكمل وجه. فهل هذا في حد ذاته عبث؟!

إننى أفترق هنا عن العبثيين وأعترض عليهم...

ـ ولكنى أعتقد أنه لا مفر للإنسان من الأسئلة وأنت في تراجيدياتك الكبرى كنت تلقى الأسئلة، وتنتظر الجواب...

ـ فليطرح الإنسان الأسئلة وليقبل مع ذلك صمت الكون. إن الأسئلة تطلقها الأفكار. من الجائز أن بعض الأفكار عبث بينما الحياة قيمة وقوة في حد ذاتها. إن العبثيين أمام الكون أشبه بطفل صغير أمام رجل كبير، الطفل يحاول أن يصغر الرجل ويقصر قامته حتى يتسنى له أن يلعب معه. إن الكون أكبر منهم...

أنا أختلف معهم في مذهبهم وأجتهد ألا يجرجرونى إلى الشكل الفنى الذي اشتهروا به. إننى أضع قدما واحدة عندهم ـ في حدود الشكل لا الفكر ـ وأتفق معهم في صمت الكون وهو المبدأ الذي يبدءون منه.. أما اتخاذى شكلا مماثلا لما يتخذونه من أشكال في «يا طالع الشجرة» أو غيرها فلم يحفزنى له غير

أنى أريد أن أجرب وأن أجوب ميدان التجارب المتحررة من الأسس التقليدية في الفن. إن الفن التقليدى في كل مجال قد وصل إلى ذروته التكنيكية، ولا بد من عملية تطعيم جديدة للفن كما يحدث عندما تبلغ شجرة القطن أو المانجو ذروتها في صنف من الأصناف لا بد من تطعيمها بأنواع جديدة. إن الفن حركة ـ من حيث إنه يصدر عن العقل الإنسانى المتحرك ـ ولكنى أختلف عن العبثيين في الغموض والكآبة والرغبة في التعمية والإدهاش لمجرد الإدهاش باستخدام معمَّيات تثير صدمة وتُحدث ضجة. كل هذه الاعتبارات أراها غير جدية ووقتية بحتة. إنه شكل نافع ويتميز بالسلامة والوضوح الذي يضمن للناس أن تتذوقه وتشارك في فهمه، فمثلا.. لعلك لاحظت أن مسرحية «رحلة قطار» لا تتسم بالصعوبة في الفهم. ما هو التجديد فيها؟ إنه الخروج عن المنطق في اختلاف الناس على ألوان الإشارات اختلافا لا يمكن أن يحدث... ولكن المشاهد يتقبله ويساير القصة...

ورغم هذا الاختلاف بين الناس حول لون الإشارة فالمسرحية مرتكزة على حقيقة ربما لا توافق هوى العبثيين وهى أنه حين آذن القطار بالمسير لم يختلف أحد على التعلق به والركوب... فإذا كان القطار يرمز للحياة فإن الناس قد لا تتفق على ألوان إشارات الطريق، ولكنها لا تختلف أبدا على التعلق بالحياة ومواصلة السير في رحلتها...

ولكن «يا طالع الشجرة» تتميز بدرجة أعلى من الغموض. ربما كان اختفاء الجثة في الصفحة الأخيرة واختفاء السحلية هو ما يَسِمُها بالغموض... ومن رأيى إذا مُثِّلت أن تنتهى المسرحية ويُسْدَل الستار عند ذهاب بهادر ليحمل جثة زوجته لدفنها ولا نُبيِّن ما إذا كان وجدها أو لم يجدها ولا نشير أى إشارة لاختفاء السحلية... هه... ما رأيك؟

ـ أنا شخصيّا لا أشارك من اعترضوا على «يا طالع الشجرة» في كل أوجه اعتراضهم. فمثلا إلغاء الزمان والمكان.. أو ما عبرت أنت عنه في إرشادات المسرحية بقولك: «لا توجد مناظر في هذه المسرحية... ولا توجد فواصل بين الأزمنة والأمكنة... فالماضى والحاضر والمستقبل كلها في نفس الوقت... والشخص الواحد يوجد أحيانا في مكانين على المسرح ويتكلم بنفس صوته مرتين في نفس الوقت...». إلغاء الزمان والمكان هكذا يمكن أن تجد له سندا في المسرح الواقعى نفسه... في مسرحية «وفاة بائع متجول» لآرثر ميلر. فقد كان بطلها ويلى تخاطبه زوجته مثلا في بيتها بنيويورك بينما هو

يخاطب أخاه الساكن في ألاسكا ويدور بينهما حوار زمنه في الماضى البعيد... وهكذا. وقد استند ميلر في ذلك إلى إصابة بطله بنوع من الشيزوفرانيا. وعندى أن كل إنسان مصاب بدرجة من الدرجات بداء أحلام اليقظة. وأنه يمكن للفنان «الواقعى» أن يحطم حدود الزمان والمكان لخدمة موضوعه الفنى حتى لو لم يستند إلى مرضٍ ما يعانيه بطله...

بل إنى أجد عندك أنت نفسك وقبل «آرثر ميلر» مقدمات لذلك التحرر من الزمان والمكان في أهل الكهف وشهرزاد. لعل من العسير ملاحظتها ولكنها موجودة، في الموضوع لا في الشكل. فإن مشلينيا مثلا ينتمى لزمن مضى ـ ويخاطب حبيبة لعلها ماتت منذ ثلاثمائة سنة وعَفَتْ، ولكنه يوجِّه الخطاب مع ذلك لسميتها وشبيهتها الماثلة أمامه، ويحاول أن يقفز حاجز الزمن ليواصل غرامه القديم بعد مئات السنين مع سمية وشبيهة حبيبته... ومع أنك تناولت هذه المفارقة على نحو «واقعى في الشكل» إلا أنك كنت تستطيع أن تكسر هذا القيد «الشكلى الواقعى» دون أن يختل موضوع المسرحية ودون أن تتعرض لمشاحنات كثيرة.

أما مسألة اختفاء الجثة واختفاء السحلية فها أنت ذا ترى إلغاءهما حتى يسلس فهم المسرحية لجمهور أوسع وحتى تخلصها من الإغراق في الإبهام. وهذا يشجعنى على أن أقول باطمئنان إنك طالب تجديد لا طالب تجريد...

ـ مضبوط... إن المدرسة التجريدية تخلق لنا أمساخا لا بشرا. ذلك فيما عدا مسرحية «في انتظار جودو» التي تقترب من الخَلْق السوى. أما الباقى فأمساخ معملية طبخت في المعامل، وليست مستقاة من حياة البشر، ولا تقوم بذاتها، فالفن لا يمكن أن يقوم على معمليات. والفرق عظيم بين المستوى الفكرى العالمى وبين طبخ أمساخ معملية. ومع ذلك فهم أفادونا فائدة أكيدة. إن التقليديين أمثال آرثر ميلر يلتمسون حجة كحجة الشيزوفرانيا يحتجون بها وهم بسبيل تحرير الموضوع من قيود الشكل، ولكن التجريديين أوحوا لنا أن لا ضرورة لنلتمس للجمهور تعليلات منطقية لما نريد أن نظهره في أعمالنا الفنية من أوضاع لا منطقية. وقد استفدت أنا منهم أن أضع أشياء لا منطقية. كالمحقِّق الذي يرى أشياء في الماضى والحاضر (في يا طالع الشجرة) وغير ذلك من الأوضاع المستحيلة واللامنطقية دون أن يستغرقنى تعليلها أو إخضاعها للمنطق... إننى أضعها على أساس أنها أجزاء من

العمل الفنى؛ لأن العمل الفنى يريد أن يؤلف صورة معينة دون تعليلات، وما دمنا لسنا في المسرح الواقعى... فإن القارئ أو المتفرج سيعتاد ـ بعد الصدمة الأولى ـ على هذا الأسلوب اللامنطقى...

ولكنى أنعى على التجريديين أنهم أفرطوا وبالغوا. وأنا أريد أن أقتبس من أسلوبهم بقدر ضئيل لأصنع مسرحا يكاد يوهمك بأنه طبيعى وعادى... ثم بعد التأمل فيه ستجد أن عناصره غير تقليدية وغير طبيعية ولكنها تدخل نطاق فهمك واستمتاعك وتذوقك دون أن تصدمك أو تثير فيك النفور من غرابتها المفرطة... هذا ما أريد...

أريد أن يحصل التطعيم بين التجريديين أمثال بيكت ويونسكو وبين التقليديين من أمثال سارتر وكامى... وأن نخرج من ذلك بنوع سهل الاستساغة والتناول ويتميز في نفس الوقت بالجدة والطرافة...

* * *

ماذا قال الحكيم؟

لقد أكد أن التعادلية تعنى الصراع وتحفز على المقاومة...

إنها فلسفة تقريرية وغائية... غايتها حث الضعيف على التفوق على ظروف هزيمته.

إن تراجيدياته تقترب من التراجيديا الإغريقية في أن الإنسان يخوض صراعا فلسفيّا لا صراعا يتعلق بالخُلق والشخصية كما في تراجيديات شكسبير، ومع ذلك فالقوة المعاكسة للإنسان والباطشة به في تراجيدياته ليست قوة خارجة عن الإنسان كما هى عند الإغريق، وإنما هى مرتبطة بذات وجود الإنسان المادى والمعنوى وتكمن داخل نفسه كما هى عند شكسبير.

قال إن الإنسان يشن صراعا مستحيلا لا نهاية له. إن عظمته ومأساته هى استحالة الصراع الذي يشنه وهو عارف باستحالته.

قال إن إرادة الإنسان الحرة هى من قوى الطبيعة... وتُحدّها إرادة أقوى هى قوانين الطبيعة المحتومة: من زمان ومكان وغرائز وقوانين الاجتماع... إلخ أكد الحكيم تطور الحياة المتصل وتقدمها.

إنه لا يوافق العبثيين على فلسفتهم، ولا يقر لهم خلق أمساخ معملية فوق منصة المسرح، ولكنه يريد أن يقتبس من مغامراتهم في «الشكل الفنى» فنّا يتميز بالسهولة والجدة... ووافقنى على أنه يصبح بذلك طالب تجديد لا طالب تجريد.

في هذه السياحة الفكرية والفلسفية لخص لنا الحكيم خطوط فكره في مساحة محدودة المعالم.. ووضع هذه المساحة في موقعها على خريطة العالم الفلسفية.

وانطلاقا من هذه الأرضية الفلسفية كتب توفيق الحكيم مسرحه... وبعد استعراض فكر الحكيم ننتقل لكشف أصول مسرحه الفنية.. أسرار صنعته، وأركان أسلوبه الفريد...

- ما مذهبك في المسرح؟ هل مسرحك عقلى؟ هل هو فكرى؟ هل هو مسـرح أقنعة؟...

- مسرحى فكرى، حيث إنه يقوم على أفكار، ويمكن أن تعتبره عقليّا، وهو بالضرورة رمزى؛ لأن الرمز ما هو إلا انعكاس لعمومية الفكرة التي تقوم عليها المسرحية، وهذه الفكرة يتعدى مفهومها حدود وقائع الشخصية وصفاتها فهى ليست فكرة تخص أحد الناس دون غيره، ولكنها رمز لطابع بشرى شامل... كفكرة صراع الإنسان مع الزمن مثلا «في أهل الكهف».

والشخصية عندى نمط شامل هو وليد العقل لا النقل من بين عامة الناس. الشخصية عندى شاملة من حيـث إنها تمثل جمهرة كبيرة من الناس وتتكلم بلسانهم. فمشلينيا بطل أهل الكهف لا يتميـز بصفات ينفرد بها عن سائر الناس، وإنما هو يمثل كل الناس في مواجهتهم ومقاومتهم للزمن ونضالهم بأمل تحقيق الحياة خارج الزمن.. أى الخلود. فإذا شئت فقل إن مسرحى بذلك مسرح أقنعة... إن مسرحى خليط من كل هذه الصفات.. لأن أساس المسرح من حيث الشكل هو المسرح الإغريقى... والمسرح الإغريقى يتميز بكل هذه العناصر...

- لقد قيل إن إبسن يبدأ في مسرحياته من القضية لينتهى إلى البشر بينما كان تشيكوف على العكس يبدأ بتصوير الناس ويخلص من ذلك إلى القضية الفكرية، وقيل إن مسرح تشيكوف بذلك مسرح إنسانى وواقعى في حين أن مسرح إبسن مسرح فكرى... فهل ترى غير ذلك؟...

- إن «المسـرح» في رأيى «هو القضيـة»... ولو أنى ميـال للحـرية في الفـن، وأفضـل أن يتسع

الفن لكل مذهب وأسلوب... أنا ضد الحصر من أى نوع بطبيعتى، ولكنى أريد أن أنبهك إلى أنه لا الكثير من مسرحيات شكسبير ولا الكثير من مسرحيات تشيكوف تعتبر من فن المسرح الحقيقى بمعناه الصارم. إن المسرح الحقيقى بهذا المعنى الصارم هو سوفوكليس وإبسن وشو ـ إلى حد ما ـ وسارتر وكامى وكل من اعتبر القضية هى قوام المسرحية التي منها يبدأ... القضية هى التي تقوده إلى الشخصية وليس العكس...

«المسرح قضية»... بشكل حاسم قاطع... إن منصة المسرح هى حلبة «مصارعة الثيران»... ولكن المصارعة هنا ليست مصارعة مادية بين إنسان وثور، في انتظار حل أو لا حل للمأزق، نحن أمام مصارعة بين قوتين... ولا يهمنا في الزمن الوجيز المتاح والمقدر بساعتين أن نعرف تاريخ حياة الثور ولا تاريخ المصارع ولا أن نعرف طرفا من حياة هذا أو ذاك... أو ظروفهما وشخصيتهما، لا... لا يهمنا إلا صراع القوتين المحتدم... كذلك عندما ننتقل إلى المسرح... إنما ننتقل إلى حلبة مصارعة من نوع أرقى، هو مصارعة الأفكار والعواطف... الذي يهمنا فحسب هو موقف الإنسان في مواجهة مشكلة كبرى أقوى منه أو على الأقل ند له... يقارعها بأقوى ما للإنسان من سلاح وهو العقل والفكر والطبع المقاوم...

إن شكسبير خرج عن هذا النطاق الصارم أحيانا ليعرض حدوتة جميلة جدّا كاملة التفاصيل... فهو قصاص مسرحى أو روائى مسرحى وشاعر قصصى يعرض فوق منصة المسرح عملا رائعا متبرجا شائعًا ليتابعه الناس... فهو (باستثناء هاملت) إنما يعرض شخصيات وحكايات هى من صميم فن الرواية أو القصة... والدليل على ذلك نجاح أعماله نجاحا ساحقا عندما حولها تشارلز لام إلى قصص راجت رواج المسرحيات وأكثر...

أما هاملت فهى تعرض قضية فكرية وفلسفية... نعم، ولكن شكسبير مع ذلك باعدها كثيرا هى الأخرى عن الإطار والقالب السوفوكليسى المركز... وعن الإطار والقالب التراجيدى لخلفاء سوفوكليس في القرن السابع عشر: كورنى وراسين... هؤلاء كانوا يركزون القضية العقلية والعاطفية... وهذا التركيز هو أهم ما يميز فن المسرح التراجيدى...

إن تشيكوف هو الآخر لم يكتب مسرحياته على النسق التراجيدى. إن مسرحياته تكاد تكون قصائد

نثرية للحياة اليومية وضعت فوق منصة المسرح.

المسرح إذن في جوهره قضية ومشكلة وليس حدوتة ولا عرضا لحياة. فمن يريد أن يحكى حدوتة ويعرض حياة فليكتب قصة أو رواية. لكن ما يُعْرَض لنا على مسرح هو مشكلة أو قضية منها تنبع رؤية الحياة وتتكون ملامح الشخصيات. إن الكاتب المسرحى يبدأ من القضية إلى الحياة بينما القصاص أو الروائى يبدأ من الحياة إلى القضية التي قد توجَد في روايته وقد لا توجد... وهذا هو الفرق بين إبسن وتشيكوف. إبسن كاتب مسرحى في جوهره. وتشيكوف كاتب قصصى في أعماقه. وكلاهما بعد ذلك استخدم المسرح. وهذا هو الفرق أيضًا بين سوفوكليس وشكسبير: الأول شاعر مسرحى والثانى شاعر قصصى تأثر بقصص بوكاشيو وبلوتارك في قصص السيرة التي كتبها أكثر مما تأثر بتراجيديات الإغريق... وربما كان شكسبير أمتع وأعجب وأرحب من سوفوكليس ولكنه أقلُّ منه قدرة على التركيز الدرامى.

ومع ذلك فلا بد أن تفطن إلى أن الفكر ليس الخطابة، والقضية ليست المناظرة والمناقشة المملة كما عند برنارد شو أحيانا...

ولا ينبغى أن ننسى الفن، ويجب ألا نخلِّص المسرح من مباذل الحدوتة والفرجة السهلة، ليقع في المناظرة المملة. إن العاصم من ذلك هو الفن. هو الشكل الفنى وما يقتضيه من مواهب. أيمكن لأى جزار أن يصارع الثور! إن مصارعة الثيران فن عظيم يتدرب له الميتادور والثوريادور سنين طويلة وتلزمه مواهب عديدة ليجعل المصارعة متعة خالصة، وكما لا يمكن لكل جزار أن يكون مصارع ثيران، لا يمكن لكل مُناظر أن يكون كاتب مسرح.

ـ فلنتوقف بعض اللحظات عند مسألة «الشخصية» فوق المسرح. كيف ننكر على الفنان بناء ما يسميه النقاد عامة بالشخصية «الفنية» أى التي تتميز بعدد لا نهائى من الأوجه والسطوح تمييزًا لها عن الشخصية المسطحة ذات الانفعال الواحد واللون الواحد والصفة الواحدة؟.. لقد دأب دارسو المسرح على دراسة سلامة بناء الشخصية ودرجة إقناعها أو واقعيتها إلى آخر التحليلات والبحوث. فهل كانت مثل هذه الدراسات ضربا في الفراغ؟

ـ الشخصية المسرحية تتجلى من خلال القضية والمشكلة.. إن الروائى هو الذي يصنع الشخصية أولا

ثم ينسج من حولها الحوادث والمشكلات والحيوات الكثيرة والإطارات المختلفة والبيئات... حتى تراها أمامك في أطوارها المختلفة وأدوار حياتها في العمل والبيت والشارع. ولكن الشخصية المسرحية تتخلق من القضية والموقف. فنحن لا نعرف من أوديب إلا ما له علاقة بقضيته ومشكلته... أما ما عدا ذلك ففى الظلام لا نراه ولا نعلمه.

ـ ألا يجرنا ذلك إلى نوع من التجريد في بناء الشخصية، أو على الأقل إلى ذلك النوع من الشخصيات الذي يرمز لأفكار معينة ولا يتحلى بصفات البشر... أى أن تكون الشخصيات رموزا فكرية بلا لحم ودم بعد أن جردناها من ظروف البيئة والروابط الاجتماعية العادية وأضواء المواقف الصغيرة التي تتميز بها الحياة اليومية؟

ـ المسرح الفكرى ليس مسرحا مجردا شأن مسرح التجريد بين بيكيت ويونسكو وأمثالهما، المسرح الفكرى تقليدى في بنائه وفى رسم شخصياته ومنطق هذه الشخصيات والحوادث التي تتحرك فيه. ولكن العنصر المميز للمسرح الفكرى هو أن ما يشغل الشخصيات ليس موضوعا عاطفيّا أو نزاعا ماديّا، بقدر ما هو قضية فكرية... هذا ما نجده في مسرح إبسن وبيرانديللو وبرنارد شو، وجيرودو وستريندبرج وسارتر وكامى وشكسبير إلى حد ما في هاملت. الذي يهمنا وكان يهم النقاد على مدى الأجيال في شخصية هاملت ليس هى عاطفة كراهية زوج أمه أو حبه لأوفيليا، فهذا الحب على شاعريته الرقيقة لم يكن المقصود بالمسرحية ولم يستلفت النظر بشكل أساسى. وإنما الذي قامت عليه المسرحية هو قلق هاملت الفكرى نفسه وشكه المضنى ومناقشته للحقيقة والوهم، وحيرته إزاء ما أطلعه عليه الشبح، وتساؤله المعذب عما إذا كان الشبح من الحقائق التي يمكن أن يعول عليها في اتخاذ موقف حاسم أم أنه مجرد خيالات. وكان لا بد أن يموت هاملت في النهاية؛ لأنه ما كان له أن يعيش متردِّدًا بين الوهم والحقيقة. إن شخصية هاملت في هذا الجانب أقرب للفلسفة والفكر، وأنسب للبناء التراجيدى.

إن كل مسرح محترم لا بد أن يكون أساسه فكريّا. فحتى تشيكوف وهو يعرض «الحياة» على المسرح ـ بل وفى قصصه ـ فإن فكره الاجتماعى، والفلسفى، والإنسانى هو العصارة الخفية التي تجرى داخل أعماله وأشخاصه. ما من عمل فنى عظيم على الإطلاق إلا وكان الفكر نخاعه.. بدون الفكر يصبح كل

عمل فنى مجرد إمتاع رخيص.

ـ هل أستطيع أن أقول إن «أهل الكهف» و«السلطان الحائر» و«شهرزاد» من المسرحيات التي التزمت فيها بهذا المعنى الصارم؟

(ابتسم الحكيم ابتسامة الرضا والموافقة، وقال لى):

ـ يجوز .. ربما.. يصح.

ـ بماذا تعلل نجـاح السلطان الحـائر ذلك النجاح الواسع الذي لم تحظ به أهل الكهف؟

ـ لذلك سبب واحد واضح... هو أن قضية السلطان الحائر أبسط وفى متناول أفهام الجمهور الواسع. سلطان حائر بين القوة التي تَفْرِضه وتَعْرِضُه والقانون الذي يتحداه ويحميه. بينما قضية الصراع مع الزمان في أهل الكهف قضية صعبة غير ملموسة للجمهور الواسع. وإلا، فهل تعتقد أن «السلطان الحائر» نجحت مثلا للسبب الذي تنجح به المسرحيات التي تعتمد على الفرجة؟... هل يرى الجمهور السلطان في مباذله أو في الميدان بكامل سلاح يبارز الخصوم؟ أين إذن يكمن سر نجاح «السلطان الحائر»... مع أن أسلوبها أقرب للمناظرة المباشرة الصريحة من أهل الكهف...؟

إن الموسيقى وملابس السلطان لم تكن هى العنصر الممتع للناس، وإنما القضية... بطل المسرحية هو القضية التي استحوذت على الناس... وهذا هو المثل الذي يوضح ما أقول...

إن المتعة المسرحية تختلف عن متعة السينما أو الغناء أو القصة أو الرواية.. إنها متعة مستمدة من طبيعة المسرح الخاصة...

ـ هل تعتقد بتقسيم التأليف المسرحى إلى نوعين: المسرحيات الأصلح للكتب والقراءة، والمسرحيات الحافلة بالحدث والحركة والشخصيات... وهى الأصلح للمنصة؟

ـ إذا كانت هناك مسرحيات أصلح للكتب والقراءة على نطاق واسع فهى مسرحيات شكسبير نفسه. وليس هذا رأيى أنا وحدى... إنه رأى كثيرين من النقاد أيضا إذ إنهم يجدونه أمتع في القراءة.

والدليل على أن مسرح شكسبير أقرب للرواية المقروءة هو تعدد المناظر الهائل كأنها فصول رواية.

وهذا لم يكن ليخطر على بال سوفوكليس أو موليير.

ـ هل تعتقد أن ثمة مسرحا فكريّا أخلق بالقراءة ولا يناسب المنصة؟

ـ في الحقيقة لا يوجد المؤلف الذي يضع في رأسه كتابة مسرحية للقراءة فقط دون التصور الإخراجى لها على المسرح مهما كانت صعوبته. حتى ذلك الذي يطبع المسرحية أولا للقراءة هو في الحقيقة يقصد إخراجها في رأس القارئ ما دام إخراجها على المسرح غير ميسر لسبب من الأسباب. ولكن الذي يحدث هو أن المؤلف يختار لفكرته أو لقضيته القالب المسرحى الذي لا يناسبها غيره.

إن كاتب المسرح الحقيقى يبدأ والقلم في يده بنيَّة أن يعرض مشكلة، وهذه المشكلة يجب أن تقف متجسدة نابضة أمام ناس سيتابعونها بحرارة ويندمجون فيها...

إن المؤلف المسرحى هو ذلك الذي يعرض لنا عرضا مشابهًا لذلك الرجل الذي نراه ينتحى ناحية على قارعة الطريق ويُخرج من جرابه سلسلة يقيد بها نفسه ثم يحاول حلها.. لا بد أن تتجمع حوله المارة في مكانه الضيق المتواضع على الرصيف وهم مشوقون جدّا لمشاهدة ذلك الصراع بين الرجل والسلسلة... وهذا هو روح المسرح وحيزه ومكانه ومتعته. الناس يتمتعون بذلك العرض ولكن لا يهمهم اسم الرجل أو صفته أو تاريخ حياته... عندما نريد أن نعرف اسم الرجل وصفته وبيئته وتاريخه فإننا نذهب إلى الكاتب الروائى والقصصى ليحكى لنا ذلك... ولا نذهب لكاتب المسرح.

* * *

اطَّلع الدكتور حسين فوزى على هذا الحوار فحفزه الحديث الخاص بشكسبير لمراجعة الحكيم على هذا النحو:

«سألت الأستاذ الحكيم؛ لا أحسب قولك هذا يمثل رأيك الذي أعرف عنه الكثير... رجائى أن توضح لى هذا بنفسك، لا سيما وقد أضفت إلى إجابتك تلك قولك؛ «والدليل على أن مسرح شكسبير أقرب للرواية المقروءة هو تعدد المناظر الهائل كأنها فصول رواية قصصية، وهذا لم يكن ليخطر على بال سوفوكليس أو موليير»... نعم إنك صححت الرأى بقولك إنك «لا تعتقد بوجود مؤلف يضع في رأسه كتابة مسرحية للقراءة فقط دون المقصود الإخراجى لها على المسرح» وشكسبير هو ما نعرف: رجل

مسرح قبل كل شيء، لا يكاد ينطلق قلمه إلا ليصور كل شيء للمسرح... ولا يمكن تصور شكسبير قد كتب ليُقْرَأ فحسب...

ـ الحكيم: «بدون شك، وهذا رأيى بالبداهة ولا يمكن عقلا أن يكون غير هذا... بل أكثر من ذلك أقول إن شكسبير لم تخطر له قط فكرة أنه مؤلِّف سيُقْرَأ؛ لأنه هو نفسه كان يعيش ويتنفس بين كواليس المسرح، ويكتب المسرحية ليسلمها في الحال للممثلين ولنفسه، وكان ممثلا... أما طبعها وقراءتها فلم تكن وقتئذ مما يحفل به، وهذا مصدر اختلاف بعض النصوص في الطبعات الأولى، فالواضح أنها طبعت من نسخ الممثلين...

فشكسبير إذن كتب مسرحياته أولا وآخرًا، وراعى فيها كل ما يمكن أن يجتذب الجماهير على اختلاف أنواعها وطبقاتها... وهذه المراعاة لأمزجة الجماهير المختلفة هى التي جعلته يحشد في مسرحياته كل ما يعتقد أنه يرضى كل الأذواق من الدهماء إلى العظماء إلى المفكرين... فمسرحياته عالم مكتمل، قائم بذاته، كل هذا لا شك فيه... ولكن الذي حدث بعد ذلك خصوصا في العصور الحديثة هو اكتشاف شكسبير ككاتب له متعة في القراءة تعادل متعة التمثيل... وفى أيامنا هذه على الأخص، بل في نظر المعرفة الحديثة أصبحت قراءته ضرورية، لعمق ما توحى به من دراسات نفسية، وأفكار فلسفية واجتماعية، فضلا عن التصورات والتعبيرات الشعرية التي تتطلب الدقة في استيعابها حتى على الإنجليزى المعاصر...آه...

والواقع أن الموضوع يحتاج إلى توضيح كثير، بل إن التوضيح والتفسير يجب أن يشملا قبل كل شيء كلمة المسرح، ومعنى قولى «المسرح الحقيقى»... فأنا أعنى بالمسرح الحقيقى هنا المسرح الأصلى بمفهومه القديم الصارم الذي نشأ عند الإغريق، وليس معناه المسرح الأكثر قابلية للتمثيل... لذلك فإن قولى بأن إبسن في نظرى أقرب إلى المسرح الحقيقى الصارم من شكسبير ليس معناه أنه أكثر قابلية وجاذبية على الخشبة أمام الجماهير، بل العكس هو ما يحدث تماما، فإن شكسبير لا يقارن بأحد في قابليته وجاذبيته للتمثيل أمام الجماهير، في حين أن إبسن لا يروق للكثيرين، بل إن فيه أحيانا تطويلا وإملالا في بعض الحوار تتوقف معه الحركة على المسرح... ومع ذلك فإن إبسن عندى بتركيزه الدرامى حول القضية والفكرة أقرب إلى روح المسرح الحقيقى القديم الصارم من شكسبير الذي خرج

من هذا النطاق إلى نوع جديد من المسرح يزخر بكل أنواع المتعة والفرجة.. فمسرحه حانوت ألف صنف: فيه الإمتاع القصصى والشاعرى والفكرى والإنسانى بل والترفيهى أيضا. وهو لهذا كما قلت متفوق تفوقا بارزًا في العرض التمثيلى أمام مختلف أنواع الجماهير. على أنه من جهة أخرى قد أثبت كما قلت أيضا تفوقه كذلك في القراءة إلى حد أبعد، وعند جماهير أضخم.

لنفس هذه الأسباب، فإننى عندما قلت: «إن شكسبير أمتع وأعجب وأرحب من سوفوكليس، ولكنه أقل منه قدرة على التركيز الدرامى»... لم يكن لهذا القول علاقة بالقابلية للتمثيل والإمتاع والنجاح على المسرح، الذي تفوق فيه شكسبير بلا منازع. وأظن أن قصدى هذا مفهوم. إن مسرح سوفوكليس كالمعابد الإغريقية بأعمدتها المتزنة الراسخة، فن مركّز في شكله ومضمونه... في حين أن مسرح شكسبير مثل الكنائس القوطية، يتوه فيها الخيال بين أبراجها المديدة، ونقوشها العديدة، وتماثيل القديسين فيها والصالحين تجاور أصنام الأبالسة والشياطين. كل شيء يمكن إدخاله في عالم شكسبير.. إنه في عصره كان يحشد لجمهوره كل فرجة ومتعة القصة والسينما والسيرك، وفى المسرحية الواحدة أحيانا. إنه فعلا معجزة مسرحية، وهو حقّا خلاصة الإنسانية كلها في فنه. ومع ذلك فأنا شخصيا أفضل سوفوكليس، وأنا حر في مزاجى. أنا أريد من المسرح أن يدخلنى فورا في لب القضية، فأنا لا أطلب منه المتعة أيّا كانت، وإنما أريد منه متعة خاصة به هو وحده صاحبها (دون القصة والسيرك والسينما) المتعة التي يستطيعها هو وحده، وهى الصراع المركز داخل فكرة وقضية. هذا رأيى الخاص إذا شئت. إنى أفضل الفن الفرعونى والإغريقى على الفن القوطى. إن التركيز الدرامى الشديد عند سوفوكليس يبهرنى، وعندما حاولت في «أوديب» أن أضيف عمودا واحدا على معبد سوفوكليس اختل في الحال التوازن في مسرحيتى كلها.

ولكن هل يستطيع الفن المسرحى في زماننا أن يلتزم بروح المعبد الفرعونى أو الإغريقى، بكل هذه القوة والصرامة؟ أنا نفسى لم أستطع ذلك، وصرت أهيم في كل واد، حتى وادى اللامعقول، ولم يبق لى إلا الحسرة على نفسى والإقرار بعجزى، وصلاة الإعجاب الصامتة في معابد العباقرة الأقدمين».

انتهى حوار الحكيم مع الدكتور حسين فوزى.

* * *

نعود لمناقشة الحكيم في مسرحه على ضوء ما سماه «بروح المسرح الحقيقى».

ـ هل يعنى رأيك في روح المسرح الحقيقى، أو روحه الإغريقى الأصيل، أى رفض للاتجاهات الأخرى التي اتجه إليها المسرح؟

ـ أحب ألا يُفْهَم من كلامى معنى الرفض أو التقييد. فأنا كما قلت لك ميال للحرية في الفن. ولكنى أعرض هذا الرأى كى نحسن فهم الاتجاهات المختلفة في فن المسرح، ولكى ننطلق في آفاق التجديد والتنويع ونحن ندرك أصول هذا الفن القديم ومنابع جماله الخاص.

ـ أود أن أسألك إذن عن مسرحيات لك لم تلتزم فيها بهذه الروح الإغريقية الصارمة، وبخاصة المجموعة الشائقة التي سميتها مسرح المجتمع..

ـ في بعض مسرحياتى لم ألتزم فعلا بما وصفته بالروح الإغريقى... بل كنت أقرب إلى تصوير بعض شخصيات المجتمع ونقد بعض مظاهر حياتنا العصرية. ذلك أن من واجب الكاتب المسرحى في عصورنا الحديثة أن تكون له مهمة المساهمة في تصوير ونقد وتطوير وتسجيل مظاهر وتحولات المجتمع الذي يعيش فيه ويرى أنه في حاجة إلى قلمه كمواطن يساهم في الإصلاح.

ـ سينقلنا هذا الرأى إلى مسرحيتك الهامة «شمس النهار»... التي اعتبرها الكثيرون نموذجا راقيا للمسرح التعليمى عندنا... وتستمد هذه المسرحية أهميتها من أنها عمل فنى رائع من الناحية الجمالية، وواضح في هدفه الاجتماعى الإصلاحى في نفس الوقت.. فهل ترى لهذا الاتجاه المسرحى أهمية خاصة في الوقت الراهن؟

ـ في الواقع أن المسرحية التعليمية في نظرى، وربما كل فن تعليمى إصلاحى هو فن ضرورة... أى أن الفنان يصدر فيه عن ضرورة اجتماعية أو إصلاحية ويشعر بأن من واجبه أن يقوم به... والمهم فيه أن يكون القيام به صادرًا عن إرادة حرة وشعور صادق... على أن هذا النوع من الفن، على الرغم من أهميته وضرورته وعظم نتائجه أحيانا من الناحية الإصلاحية والاجتماعية، فإنه من الناحية الفنية يحتاج إلى حذر شديد.. فإن الإكثار منه أو الافتعال فيه قد يؤدى إلى مزالق تخرجه عن نطاق الفن الجيد أو عن نطاق الفن إطلاقا...

* * *

إن في رأى الحكيم أن «روح المسرح الحقيقى» روح تضحية؛ لأن ذلك الرأى لا ينطبق على جميع مسرحياته...

وأحب ألا يضجر فنانونا الشبان بهذه الدعوة المخلصة التي يدعونا بها كاتبنا المسرحى الكبير إلى التبصر بروح المسرح الأصيلة وجوهره الأول..

ولا أجد أنا في رأيه ما يناقض نزعته الأكيدة للتجديد والتحرر من القيود التقليدية للفن - التي عبر عنها فيما حدثنى عن «يا طالع الشجرة»...

فأى تناقض بين أن نفطن لأصل فن المسرح وأن ننزع للتجديد؟

إن فهمنا السليم لجوهر فن المسرح أدعى لأن يوجِّه نزعتنا للتجديد وجهة قويمة وسليمة...

إن بعض الناس يظنون - لنجاح فنون السينما والرواية والقصة - أن المسرح يجب أن يتطور في اتجاه هذه الفنون... وهذا ظن خطير... فالمسرح في مثل هذه المباراة لن يصادف إلا الهزيمة والضياع... يجب أن يظل المسرح هو المسرح... كى يعيش...

ومهما كانت للسينما من متعة للحس يجب أن تبقى للمسرح متعة الفكر... كى يصمد للمباراة...

الحكيم ينفى أن مسرحه «الذهنى» كُتِبَ للقراءة لا للتمثيل... إن اتجاه كلامه يشير إلى ذلك... لقد اعتبر مسرح شكسبير هو المسرح الخليق بالقراءة، بينما اعتبر المسرح الفكرى... مسرح القضايا الذهنية... مسرح إبسن وشو وبيرانديللو وجيرودو وستريندبرج وسارتر وكامى... هو الذي يلتزم بروح المسرح الحقيقية...

وأى غرابة في أن ينطوى حديثه على هذا المعنى - رغم تجنبه الحديث المباشر عن مسرحه في هذا الصدد؟ أى غرابة في أن يكون هذا هو رأيه أو رأى كثيرين غيره... إذا كانت منصة المسرح لا تنوء بإنتاج مسرح العبث الذي لا يتصف فحسب بأنه مسرح عقلى وذهنى بحت، بل تتبنى أفكاره العقلية والذهنية الصرف أيضا على المنطق المعكوس والتأمل اللامعقول...

فأولى بالمسرح الذهنى «المعقول» ألا تنوء المنصة بحمله...

ألفريد فرج

أخبار اليوم - ٨ فبراير ١٩٦٤م

التجريب في المسرح المصرى

في هذه الجلسة يحدثنا الأستاذ توفيق الحكيم عن مشكلة تجول بخاطر كثيرين ممن يهتمون بتطوُّر الحركة المسرحية عندنا خاصة بعد هذه النهضة الكبيرة في ميدان الفن المسرحى، وهى مشكلة «التجريب في المسرح المصرى»، وهل أصبحنا في مرحلة تحتم تجربة أشكال مسرحية جديدة تخرج عن الأشكال التقليدية التي عرفها مسرحنا في مختلف مراحل تطوره؟. وهو ينتقل بعد ذلك إلى مناقشة علاقة هذه الأشكال التقليدية التي عرفتها المسرحية الجديدة بالمسرح الفكرى الذي يمزج ـ في رأيه ـ بين الانفعال العاطفى والفكر الذهنى، وبعد ذلك يحدِّثنا عن الحساسية الجديدة التي تم خلقها في جمهور المسرح المصرى والتى مهدت الطريق لظهور هذه التجارب والأشكال المسرحية الجديدة.

ـ هل وصل المسرح المصرى إلى مرحلة من تطوره تجعل من الضرورى أن يجرب أشكالا جديدة في المسرح؟

ـ الواقع أن محاولات التجديد هى دائمًا دليل الحيوية، وكان من الطبيعى جدّا ما دمنا في صدد حركة مسرحية نشيطة في هذه الأيام أن يلازم هذا النشاط أيضا حركة للخروج عن الجمود الشكلى. وقد كان من أخطر ما يهدد حيوية الفن أن يجمد على قالب واحد بعينه. ولذلك فإنى أرى من الطبيعى أن يتجه التأليف المسرحى الآن إلى محاولات في التجديد الشكلى. وهذا ما سبقنا إليه الفن التشكيلى في مصر، فهو قد عرف المحاولات التجديدية في كل اتجاه مثل الفن التجريدى؛ لأن الفن التشكيلى كان حرّا طليقًا بحكم أنه بعيد عن مستلزمات المطالب التجارية في حين أن المسرح كان محكوما دائما بعوامل المكسب والخسارة وإيراد الشباك، ولذلك كانت الفـرق الموجودة تخشى قبول ما لا يتوقع نجاحه. وكان المؤلفون يراعون في أحيان كثيرة هذه الظروف فينظرون دائما إلى ما هو مضمون النجاح. ولكن عندما حصل شيء من المجازفة وتجرأ التأليف على اقتحام مناطق مجهولة، فإن أبواب التجربة في الشكل المسرحى قد فتحت وأصبحنا نجد أن الفن المسرحى بدأ يسير في الطريق الذي سار فيه الفن التشكيلى عندنا من حيث نزعاته التجديدية. على أن الذي أريد دائما أن أنبه إليه هو أن الشكل التقليدى للمسرح يجب أن يكون هو العمود الفقرى للحركة المسرحية؛ لأنه هو الذي سيستفيد من حركة التجديد

ليطور نفسه بما يلائم حاجة الناس باعتباره هوالمنوط به وحده إرضاء أذواق الجماهير الواسعة وتغذيتها والارتفاع بها، في حين أن مسرحيات التجارب يجب أن تظل طليقة الاعتبارات؛ لأنها هى التي تقدِّم نتيجة تجاربها لتؤتى ثمارها بعيدة عن أى تقيد باعتبار أن تصبح هذه التجارب إما صالحة بذاتها للعرض أمام الجماهير، وإما صالحة فقط لتطوير المسرح التقليدى حسب ما تثمر عنه الأعمال والنماذج التي تنتَج في هذا الجو المحدود بكل حرية وانطلاق.

ـ هل ترون أن هذه الأشكال المسرحية الجديدة السابق ذكرها تقوم في أغلبها على أساس فكرى وأنها تسير في نفس طريق المسرح الذهبى؟

ـ هذا شيء طبيعى؛ لأن كل الفن المعاصر فيما نسميه بالفن الحديث كله من تصوير ومسرح وموسيقى وأدب، إنما يقوم كله على أساس فكرى، أى أن تفكير الفنان هو الأساس في ابتكاراته الشكلية. وربما كان هذا من تأثير عصر العلم، فإن اكتشافات العلم التي تقوم على التفكير العلمى قد جعلت من الضرورى أيضا في مجال الاكتشافات الفنية أن تقوم هى أيضا على نفس الأساس الفكرى، ولذلك نجد أن المسرح الانفعالى الضاحك أو الباكى لا يمكن أن يكون كافيًا وحده في عصر التجديد الحاضر من أن يكون الفن فيه على اختلاف أنواعه قائما على أساس الانفعال العاطفى والفكرى معا. وأى انفعال لا يحمل عنصرا تفكيريّا أو لا يؤدِّى على الأقل إلى إثارة شيء من التفكير، يسقط في الحال في نطاق الفن الإبداعى الزهيد القيمة.

ـ هل كنتم تعتقدون ـ وأنتم أول من أدخل في حياتنا المسرحية ما سمى بمسرح الفكر أو الذهن منذ أكثر من ثلاثين عاما ـ أن هناك ارتباطًا بين الحركة التي قمتم بها وبين ما يجرى الآن من اتجاه فكرى في المسرحيات الجديدة التي تعرض اليوم؟

ـ هذا سؤال لا أستطيع الإجابة عنه، ولكنه مع ذلك يدعو فعلا إلى النظر والبحث. وإن كان الجواب بالإيجاب فإنه يكون فعلا أمرًا مثيرًا للدهشة أن يتأخر ظهور الاتجاه الفكرى في مسرحنا طول هذه المدة. وأغلب الظن أن السبب في هذا التأخر هو عدم وجود اهتمام في الأعوام السابقة بإيجاد مسرح خاص للطليعة، ولذلك كان الخطأ الذي أدى إلى عملية الانفصال هذه هو أن المسرحيات التي اعتبرت طليعة في ذلك الوقت مثل «أهل الكهف» و«أنتيجونا» و«الملك لير» مثلت في المسرح القومى عند

افتتاحه سنة ١٩٣٥م أمام جمهور واسع لم يكن مستعدا لهذه الأنواع، وكان محاطا من كل جانب بمسارح عماد الدين وما فيها من مسرحيات طالما أمتعته بتسليتها السهلة البعيدة عن مشقة التفكير مما اعتاد عليها وتخدر بها واستنام لها. ولو أن هذه المسرحيات أنشئ لها مسرح طليعى صغير لاستطاعت أن تنشئ مع الزمن بيئة تنتج هذا النوع من التأليف. ولذلك عندما أنشئ في أيامنا هذه مسرح الجيب ظهرت في الحال بوادر هذه الاتجاهات الجديدة؛ لأنها شجعت على ارتياد المناطق المجهولة وحفزت المؤلفين على أن يجددوا كلٌّ حسب طبيعته وشخصيته ودون تقيد بنمط معين. ولذلك سرنى أن أرى أن الاتجاه إلى الأساس الفكرى كان مرتبطا أيضا في كثير من الأحيان بشخصية المؤلف نفسه ورغبته في أن يكون فكره مستساغا للجمهور على قدر الإمكان.. وقد يقبل ـ فيما يبدو ـ الجمهور هذا الاتجاه بشكل مبشر ومشجع... ولا ننسى أيضا دور المسرح القومى منذ نحو ثمانى سنوات تقريبا عندما فتح أبوابه لنخبة من شباب المؤلفين يقدمون بكل حرية ثمرات قرائحهم، مما ساعد على إيجاد بيئة صالحة للسير في طريق التجديد.

مجلة المسرح مارس ١٩٦٤م

الأصـالـة في الفن

في هذه الجلسة الجديدة التي تعقدها مجلة المسرح مع الأستاذ توفيق الحكيم يتحدث الكاتب الكبير عن مشكلة الأصالة في الفن... وهو يرى أن المعنى اللغوى لكلمة «الأصالة» لا يفى بالمعنى الذي نقصده بهذه الكلمة فنيّا، وإنما تنبع الأصالة في الفن من استيعاب الفنان للتراث الفنى الإنسانى، وبذلك يتسع مفهوم الأصالة ليشتمل على ما يسميه الأستاذ توفيق الحكيم «الاستنبات» من الجذور المحلية والعالمية معًا.

ـ كيف نستطيع أن نُعَرِّف الأصالة في الفن؟

ـ الواقع أن الأصالة الفنية مسألة لا تبدو بالبساطة التي يمكن تصورها، فنحن أولا يجب أن نستبعد المعنى اللغـوى لكلمة الأصالة. فإذا كان المقصود بالأصالـة هو تأثير فن من الفنون في بيئتـه الأصليـة، فإن هذا المعنى يضيِّق المفهـوم تضييقا كبيرا، وهو معنى من الصعب أن نطبقه حتى في مجال الأشياء المادية البحتة مثل النباتات والأشجار والثمار. فإن المشاهَد المعروف أن كثيرًا من النباتات والثمار قد اكتسبت أصالة معترفا بها دون أن تكون قد نبتـت أصلا في أرضها أو بيئتها، أى أنه بعبارة أخرى يمكن أن يعد من الأصالة ذلك الذي نسميه الاستنبات. فمثلا لم يكن القطن معروفا أنه من النباتات الأصلية المتأصلة في أرضنا ولكنه جلب من الخارج واستُنبت في أرضنا، فإذا بطبيعة أرضنا وقوتها قد استطاعت أن تؤصل هذا النبات فيها على نحو جعل العالم كله يشهد بامتياز القطن المصرى وطول تيلته، إلى درجة أنه إذا قيل القطن قفزت في الحال إلى جانبه كلمة مصر، وأصبحت مصر هى بلد القطن الأصيل ولم يعد أحد يذكر من أين جاء لمصر. كذلك ثمرة المانجو لم تكن من الثمار المتأصلة في بلادنا ولكننا استنبتناها في أرضنا، فإذا بهذا الاستنبات ينجح نجاحا منقطع النظير، وينتج أنواعا وأصنافا من المانجو مختلفة ومتنوعة وممتازة ولا تعرفها أرض أخرى غير أرضنا، وأصبحنا مُصدِّرين للمانجو أكثر من البلاد التي نشأت فيها أصلا. وإذا تركنا دنيا النبات والثمار والأشجار إلى دنيا الفن والأدب فإننا نجد نفس النظرية بكل مفهومها وصدقها. فمثلا بلد مثل روسيا لم تكن تعرف في الأصل الباليه الروسى بمعناه العصرى فهو نوع من الرقص كان معروفا في أوروبا

الغربية، ولكنها استنبتته في أرضها فإذا بها تتفوق فيه تفوقا بهر العالم إلى حد أنه إذا ذكر الباليه، ذكرت بجانبه كلمة «روسى»، وأصبحت فرقة البولشوى تذهب «ببحيرة البجع» لتعرض فنها في أنحاء العالم فيستقبلها العالم كله على أنها فن روسى أصيل... بل إنه من قوة استنباط الباليه في الأرض الروسية أن أصبحت أوبرات العالم الأوروبى، في باريس مثلا، وهى أصل هذا الباليـه، يوضع إشرافها الفنى تحت إمرة راقص روسى... كما كان «نيجنسكى» و«سيرجى ليفار» وغيرهما من الراقصـين الروس... وأصبحـت كل راقصـة بعد «بافلوفـا» لها شهـرة عالمية لا بد أن تكون روسية.. وقد وصل الأمر إلى حد أن بعض الراقصات أو الراقصين كى يشتهروا يسمُّون أنفسهم بأسمـاء روسية مع أنهم ليسوا بروس.. هذا المثل للفن المستنبت قد اتخذ صفة الأصالة بهذا الشكل العجيب.. الأمر نفسه يمكن أن نطبقه على الموسيقى الروسية... فإنها اتجهت بفضل الخمسة الكبار رمسكى كورسا كوف، وتشيكوفسكى، وبورودين، وموسير جسكى، وجلنكا، إلى القوالب الموسيقية الأوروبية فدرستها دراسة عميقة، ثم وضعت في إطارها ألحانها القومية فنتج عن ذلك موسيقى عظيمة بهرت الأوروبيين والعالم كله ووجدوا فيها أصالة حقيقية مع أن القوالب التي وضعت فيها هى قوالب الموسيقى الأوروبية المعروفة. بل إنه بلغ من قدرة العبقرية الروسية على تحويل الاستنبات إلى أصالة حدّا جعل رمسكى كورسا كوف يؤلف كتابًا في القواعد الأوركسترالية على النحو الذي درسه في الغرب، ومع ذلك أصبح كتابه هذا من الكتب المعتمَدة الضرورية للتدريس في معاهد الموسيقى الأوروبية والعالمية... أكثر من ذلك ما نراه من الأدب نفسه، فقد تتلمذ أدباء الرواية من الروسيين على يد بلزاك وفلوبير وموباسان وقالوها صراحة ورددوها بكل صدق وشجاعة إلى حد أن تولستوى اعترف بأنه اقتبس قصة «في ضوء القمر» لموباسان ومع كل ذلك فقد طلع الروائيون الروس على أوروبا التي أصبحت بدورها تتتلمذ بعد ذلك على أدبهم الروائى الممثَّل في أعمال تولستوى ودستويفسكى وجوجول وتورجنيف وتشيكوف وبوشكين وغيرهم.

من هذا ندرك كيف أن الأصالة قد نبعت من الاستنبات.. وربما كان هذا النوع هو خير أنواع الأصالة. والأمثلة كثيرة على هذا النوع، وليس الأمر مقصورًا على روسيا بل على ألمانيا أيضا في عهد جوته وشيلر، كان هذان العملاقان يتحدثان كثيرا على تأثير الأدب الفرنسى أيضا عليهما ولكنهما استطاعا أن ينتفعا بهذا الأدب، ثم يُخرجا للعالم أدبا ألمانيّا صرفا أصيلا... ونفس الأمر حدث مع شكسبير

وموليير، بل ومع الأدب العربى نفسه في تأثره بالآداب الفارسية واليونانية وهضم كل تأثراته وإظهارها من جديد في فكر أدبى عربى أصيل. فالأصالة إذن ليست كما توحى به الكلمة اللغوية خروج الشيء من داخل نفسه، فهذا الأمر لا يمكن أن يكون طبيعيّا؛ لأن النحل نفسه عندما ينتج العسل إنما يجمعه من الأزهار، ومع ذلك فنحن نقول بأصالة عسل النحل، ولو كانت الأصالة بمعناها اللفظى كان ينبغى أن يخرج العسل من جوف النحل بدون أن يمس زهرًا أو نباتًا آخر خارجا عنه.

ـ ألا يمكن أن يخرج فن أو إنتاج من داخل بيئته وأرضه ويكون أصيلا بالمعنى اللغوى أيضا؟

الواقع أن هذا ممكن.. وكثير من الفنون وكذلك النباتات والأزهار وجدت في أرضها أصلا، وظلت أصلا على هذه الأرض تترعرع، ولكن المسألة بعد ذلك تبقى قيد البحث... هل يمكن لهذا الفن الأصيل بمعناه اللفظى أن ينمو نموّا صحيحا دون تطعيم أو غذاء أو تطور مما حوله؟ ألا يكون الناتج منه بعد حين سلالة ضعيفة فقدت كل أسباب صحتها ونشاطها ـ شأن الأسرة التي ينحصر تزاوجها في أفرادها؟ إن الأصالة في هذه الحالة يخشى أن تنقلب إلى عقم وجمود وانحلال. وهذا يحدث في النبات أيضا عندما تظل السلالة زمنا طويلا محصورة في بذرتها الأولى وبيئتها الأولى. كان نوع البطيخ «شيليان بلاك» مثلا عندما زُرع في أرض واحدة لأكثر من زرعات متكررة ضعف إنتاجه وقلت حلاوته، ورُئى عندئذ أنه يجب استنبات البذور في جهة أخرى وأرض أخرى. وكذلك الحال في أصناف القطن. بل إن عالم الحيوان يزخر بهذه الأمثلة. فإن التزاوج بين نوعين مختلفين من الأبقار أو الدواجن أو غيرها، هو أكبر منشط لسلالة قوية جديدة. ونخرج من كل ذلك أن الأصالة في الفن والطبيعة ليست هى الحبس داخل أرض واحدة وبيئة واحدة، ولكنها في العبقرية الخلاقة التي تستطيع أن تحول الاستنبات إلى أصالة. وفى مجال الإنتاج الفنى والأدبى والفكرى، أى ما يحدث في دنيا الإنسان، نجد أن الأصالة تتخذ هذا المعنى بشكل يكاد يكون قاطعًا؛ لأن القوة الخالقة والعبقرية الخاصة لفرد من الأفراد أو لشعب من الشعوب هى وحدها التي تصنع الأصالة دون نظر إلى مصدر الغذاء أو البذرة، وأن الاستنبات هو أهم منابع الأصالة في حقل النشاط الإنسانى.

مجلة المسرح في إبريل ١٩٦٤م

كاتب اختزال لتوفيق الحكيم

منذ زمن بعيد وهو يستأثر بأكبر قدر من اهتمام الكتاب والقراء على السواء، فأحاطت به هالات من الإثارة والغموض لا تدرى مدى نصيبه في صنعها... فهو مرة «عدو المرأة»، ومرة «حبيس البرج العاجى»، وثالثة «راهب الفكر»، ورابعة «صديق العصا والحمار»... يتهمونه حينا بالبخل والشح ويروون عنه نوادر تفوق حكايات أشعب وأرباجون، ويصوِّرونه حينا آخر سارحا شاردًا لا يكاد يعى شيئًا مما يدور حوله...

على أن ذلك كله إذا كان موضع جدل وخلاف، فالاتفاق منعقد حول دوره الخطير في أدبنا. والميادين العديدة التي ارتادها في مجالات المسرحية والقصة والمقال تشهد كلها بمدى أصالته وبفضله العميم على من جاء بعده من الأدباء...

وما من مرة جلست إليه ـ وقد جلست إليه كثيرًا خلال العامين الماضيين ـ وسمعت أحاديثه العميقة المتحمسة في كل مجالات الفن والفكر، إلا تذكرت شكوى الأديب الروسى «تشيكوف» من أنه ليس هناك كاتب اختزال متفرغ يقيم بصفة دائمة بجوار «تولستوى» ليسجل كل ما يتفوه به الحكيم الشيخ من أفكار رائعة على غير انتظار... وقد حاول «تشيكوف» أن يقنع الأديب الشاب «سولرز ـ هيتسكى» بالقيام بهذه المهمة؛ لأن «تولستوى» كان مغرما به وكثيرا ما حدثه بأحاديث هامة...

ولكم تمنيت لو وجدت الأديب الذي يستطيع أن يقوم بهذه المهمة مع توفيق الحكيم، ليخرج علينا بعد ذلك بصورة رائعة صادقة لأحاديثه الحارة المتدفقة، تُكْمِل الصورة التي صنعها لنفسه بكتاباته العديدة، وتصحح الصورة الأخرى المهزوزة التي رسمتها الصحافة له... وإن كنت أدرك مع ذلك أن تحقيق هذه المهمة ليس بالأمر اليسير، فتوفيق الحكيم لا يألف الناس بسهولة ولا يثق بهم إلا بعد اختبارات دقيقة شاقة تستغرق زمنًا طويلا، وهو لا يمكن أن ينطلق في التعبير عن أفكاره على سجيته إلا إذا ألف من يتحدث إليه ووثق به، وحتى بعد ذلك لا بد أن يطمئن إلى أن ما يقوله لن يُسجَّل ولن يُنْقَل عنه، فإذا استشعر أى نية لذلك لم يتردد في تحذيرك وصرفك عما تحاوله بكل وسيلة ممكنة. فما أكثر ما سألته في موضوعات تتصل بأدبه وحياته فلم يتردَّد في الإجابة المُسْهَبة المطلوبة، وما أكثر ما تحدَّث إلىّ

عن كثير من ذكرياته وآرائه دون أن أسأله، ولكن ما إن أعلنته برغبتى في أن أجرى معه حديثًا ينشر في مجلة «المجلة» حتى تردد، وحاول إقناعى بشتى الحجج بألا ضرورة لمثل هذا الحديث. واحتاج الأمر إلى مناقشات عدة، وصمود من جانبى قبل أن يقبل الإجابة عن أسئلتى، ولكنه لم يجب عنها كلها، بل اختار ما يقرب من ثلثها واعتذر عن الباقى بأعذار مختلفة، فمنها ما أحالنى إلى كتبه للعثور على الإجابة عنها، ومنها ما قال إن الإجابة عنها من شأن النقاد، وليست من شأنه هو، ومنها ما رأى أن الإجابة عنها تحتاج إلى تأليف كتاب.. ومع ذلك فقد كانت الحصيلة التي خرجت بها منه كبيرة نسبيّا، ذلك أنى احتطت للأمر وأعددت أكثر من ثلاثين سؤالاً فضلاً عما أثارته إجاباته من أسئلة أخرى لم أكن أعددتها من قبل... وهكذا كان القليل الذي أجاب عنه كثيرًا بسبب حرصى الشديد على ما يدلى به من أحاديث...

بدأت بسؤاله عن حقيقة موقفه من المرأة، ومدى صدق وصفه الشائع بأنه «عدو المرأة» وهل طرأ تغيير أو تطور على هذا الموقف؟... فجاءت أجابته تقول:

ـ ربما تدهش إذا قلت لك إن موقفى من المرأة لم يتغير على الإطلاق في أى مرحلة من مراحل العمر، وإن هناك فرقًا كبيرًا بين شعورى الخاص نحوها وشعورى العام، فشعورى الخاص نحو المرأة تجده في كل ما كتبت: شعور المحبة أو ما هو أكثر من المحبة، أما شعورى العام نحو المرأة باعتبارها تطالب في المجتمع بوظيفة تشابه وظيفة الرجل تمامًا، فهذا هو ما أخالفها فيه، ولم تتغير طبيعة هذا الخلاف منذ مسرحية «المرأة الجديدة» حتى اليوم إلا قليلا جدّا...

فأساس الخلاف هو ما تزعمه المرأة من أنها مساوية للرجل في كل شيء، وما تريده من أن تكون مثله في كل عمل من أعمال الحياة... وقد تضخَّم عندها هذا الإحساس إلى درجة تكاد تكون مَرَضية وبصورة يمكن أن نسميها «عقدة الرجل»... وهنا موضع الخلاف بينى وبينها...

والسبب في «عقدة الرجل» عند المرأة ربما كان ما ترسب من أجيال عديدة في كل المجتمعات من تفضيل الذكر على الأنثى، وفَرَح الأهل حين يسمعون أن المولود ذكر، وحزنهم إذا كان أنثى.. ولعل ذلك يعطى المرأة العذر والحق في أن تصاب بهذه العقدة... ولكن شعورى الخاص أن المرأة مخطئة حين تتعقد لهذا السبب. كما لا أبرِّئ المجتمع من مسئولية هذا الخطأ الجماعى المتأصل منذ القدم في

تفضيل الذكر على الأنثى تفضيلا مطلقا جزافيّا..لعل المجتمعات القديمة كانت معذورة؛ لأن الرجل هو الذي يحارب ويتحمل مشاق الحياة الجسدية الضرورية،ولكن هل هناك أمل في أن تصحح المجتمعات المقبلة فكرتها عن المرأة فتجعلها في مكانة مساوية في الأهمية لمكانة الرجل، فيُسَرّ الرجل حين يرزق بأنثى نفس السرور الذي يشعر به حين يُرْزَق بذكر؟

إن هذا لو تحقق وزال من المجتمع هذا التفريق فإن العقدة التي حدثتك عنها ـ عقدة الرجل ـ ستزول بدورها من شعور المرأة وتفكيرها.

وموقفى إذن هو ضد هذه العقدة التي عند المرأة وليس كراهية في المرأة ذاتها.. ولعل هذا هو الذي جعل كثيرا من النقاد والقراء يلاحظون شيئا من التناقض في هذا الموقف. فكثيرًا ما سمعت من بعضهم، وعلى الأخص من المرأة ذاتها ـ قارئة أو ناقدة ـ عبارات الدهشة من بعض كتاباتى؛ لأنها تفيض حبّا وتقديرًا للمرأة ولا يمكن أن تصدر من شخص يكرهها. والواقع أنى أحيانًا ـ ربما دون تخطيط سابق متعمد ـ أصوِّر المرأة في صورة مشرفة جدّا مثل «إيزيس»، والغانية في مسرحية «السلطان الحائر»، ولكن هؤلاء يتساءلون من جهة أخرى عن سر ومصدر تسميتى «عدو المرأة».. والحقيقة أنه ليست هناك عداوة، بل خلاف حول عقدة الرجل عند المرأة، فأنا لا أريد للمرأة أن تضع في حياتها دائما هذا السم المروع الفظيع الذي يفسد عليها حياتها حين تضع نُصْب عينيها بصفة مستمرة الرجل ومصيره ورسالته.

وليس معنى هذا أنى أنكر على المرأة حق العمل والكفاح، فالعكس هو الصحيح،بل أنا مؤمن بأن المرأة تكون أحيانا أكثر قدرة على الكفاح من الرجل... كل ما أنكره عليها هو هذه العقدة المَرَضية المستولية عليها، ورغبتها في محاكاة الرجل إلى درجة مضحكة في بعض الأحيان، فإذا لبس البنطلون لبست مثله وإذا احترف عملا جعلت همها أن تقوم بنفس العمل لا لشيء إلا لتثبت أنها ليست أقل قدرة منه.

وهذا الموقف يجعل المرأة تبدو أحيانا في مظهر بعيد عن الجدية والصدق والإخلاص مع نفسها، وأنا ـ لتقديرى للمرأة ـ أنزهها دائما عن أن تكون مجرد ببغاء أو قرد كل مهمته المحاكاة، بل أريدها أن تنفرد بالشخصية الخاصة التي استطاعت أن تكتشفها في تشابهها مع الرجل، ولكنى أريدها أن تكتشف نفسها، أريدها أن تكتشف في نفسها نواحى عناصر أصالتها هى، وهذا هو كل موقفى من المرأة.

ـ ولكنى ألاحظ أنك في كثير من كتاباتك تصور المرأة ذات طبيعة مختلفة تمام الاختلاف عن طبيعة الرجل وكثيرا ما تكون أدنى منه... على الأقل من الناحية العقلية.

ـ أما أنها مختلفة عن الرجل فهذا صحيح، وأما أنها أدنى عقليّا فهذا مالا أعتقده... وما ترى أنه أدنى تتمثل فيه طبيعتها وأنوثتها وشخصيتها المتميزة. أنا أفضِّل امرأة تجيد الزينة في موضعها والبكاء في موضعه وتظهر لنا طبيعتها الحقيقية بكل صدق وإخلاص عن تلك المرأة المِسْخ التي تريد أن ترتدى طبيعة غير طبيعتها لمجرد أن تقول أنا لست أقل من الرجل... وبعضهن يصنعن ذلك بالفعل، فقد أخذن يدخِّنَّ الغليون والسيجار الكبير متشبهات بالرجال...

وطبيعة المرأة ليست أدنى من طبيعة الرجل في رأيى، ولكنها مختلفة عنها، فهى من الناحية العقلية تفكر تفكيرها الخاص، ولها منطقها الخاص المختلف عن تفكير الرجل ومنطقه...

ـ كيف تفسر إذن سخرياتك الكثيرة من منطق المرأة وتصرفاتها؟

ـ إذا كان في بعض كتاباتى ما يمكن أن يعتبر سخرية من المرأة، فليس المقصود بهذه السخرية جَرحها، بل أن أظهر اختلاف تفكيرها عن تفكير الرجل، وهذا يثير فينا نحن الرجال خصوصا، وفى المرأة أيضا، بعض السخط أو الضحك، لا لأن المؤلف أراد ذلك، ولكن لأن المجتمـع اعتاد أن يجعـل منطق الرجل وتفكيره هو المقياس الحقيقى، في حين أن عواطف المرأة ودموعها لا تثير فينا غير الابتسام... ومن يدرى؟ لعل الحقيقة غير ذلك، وأن القيَم السائدة بيننا لا تعدو أن تكون أوضاعًا اجتماعية قديمة تعيش فينا. والدليل على ذلك أن المرأة تتغلب علينا دائما بدموعها ومنطقها وتحقق كل ما تريد، ألا يدلك ذلك على أنها على حق، وأنها تستخدم وسائل أفعل من وسائل الرجل؟ وإن كان هذا لا يمنع أن التصوير الفنى لهذه الوسائل قد لا تُسَرّ له المرأة...

ـ بالإضافة إلى موقفك العام من المرأة من الممكن أن نلمس موقفا خاصّا لك من المرأة المصرية تغلب عليه الاستهانة والتحقير، فما أسباب هذا الموقف الخاص؟

ـ هذا الموقف من المرأة المصرية مقصور على الثقافة وحدها، وفى مرحلة معيَّنة من مراحل تطوُّرنا الاجتماعى، خصوصا المراحل السابقة حين كان تعليم البنات في نطاق محدود جدّا ولم تكن القراءة

والاطلاع وكل مطالب الثقافة من الأمور التي تشغل المرأة المصرية والشرقية عموما في المراحل الأولى التي تلت السفور مباشرة. ولكن ذلك عارض يزول مع الزمن، وقد زال بالفعل جزء كبير منه، وأصبحنا نجد أمثلة رائعة من نسائنا لا فارق كبير بينهن وبين المرأة المثقفة في أى بلد متحضر... وكتاباتى التي ظهر فيها هذا المعنى الذي تشير إليه إنما كانت تنصب على مرحلة اجتزناها والحمد لله...

* * *

ـ أوحيتَ لنا في كثير من كتاباتك أن الفشل في الحب من أهم عناصر نجاحك الفنى، أولست القائل: «إن صاحب الحياة السعيدة يعيشها ولا يكتبها»؟ فإلى أى مدى يصدق هذا الفهم على إنتاجك الأدبى؟...

ـ إذا كان المقصود بالحب مغامرات الشباب الطارئة فإنها لا يمكن أن ترقى إلى ما نسميه الحب بمعناه المرتفع أو الباقى كما يتحقق في حياة الأسرة مثلا... لذلك فإننا عندما نكتب في القصص عن مرحلة الشباب فإن الذي يهم الفنان في ذلك الوقت هو أن يبرز نواحى ألمه بصدق أمام العواطف؛ المختلفة... وأن يتجنب الظهور بمظهر المتباهى المفاخر بانتصاراته العاطفية؛ لأن هذه النتائج ليست مما يهم التصوير العاطفى الحقيقى بالقدر الذي تهمه لحظات الشعور بالحرمان والألم، فهى التي تصهر النفس، ولذلك فإن ما نكتبه أحيانا يتجه هذا الاتجاه، وكثير من الفنانين يعنون بتصوير هذه المشاعر لدواعى التحليل النفسى مثلا...

وفى رأيى أن تصوير حالة الشبع العاطفى عملية ممجوجة ثقيلة الدم، أشبه بمن يحدثك عن تفصيلات وجبة دسمة أكلها... في حين أن من يحدثك عن جوعه وحرمانه أنبل وأقرب لنفسك ومشاركتك... وهذا هو الفرق بين كاتب الأدب الجنسى وكاتب الأدب العاطفى... الأول أكل وشبع، والآخر لم يأكل. وفى روايتى «الرباط المقدس» عالجت الناحيتين، المرأة التي تعانى من الجوع الجنسى، والراهب المحروم جنسيّا، فوجود الناحيتين جعل الرواية مقبولة... أما لو كان المقصود هو إبراز نواحى المتعة الجنسية فقط لأصبحت الرواية مظاهرة جنسية...

* * *

ـ ها أنت ذا ترى أن الحديث قد تطرق بنا إلى مشكلة تشغل الأذهان هذه الأيام.. كيف نفرق بين الأدب الحقيقى حين يتعرض لموقف جنسى وبين الكتابة الرخيصة التي تصور المواقف الجنسية بقصد الإثارة والرواج؟...

ـ الفارق بينهما هو نية الكاتب وفلسفته، وهذا شيء لا يمكن الحكم عليه إلا بشعور القارئ وما خرج به من القصة أو العمل الفنى. فإذا خرجت من مطالعة عمل فنى بإحساس المتعـة الجسديـة فقط، وكـان هذا هو كـل ما ترسب في نفسك منه فأنت أمام عمل الغرض منه الإثارة الجنسية؛ لأن هذا هو ما حصلته منه فعلا، ولكن عندما تبقى في نفسك مبادئ أخرى تترسب من الموقـف الجنسـى، بمعنـى أنك عنـدما تطالع عملا أدبيا موضوعه الجنس ولكنه يؤدى بك إلى التفكير في شيء اجتماعى أو روحى أو فكرى فإنك في هذه الحالة لا تكون أمام عمل القصد منه الإثارة الجنسية لا أكثر.

مثال ذلك كتاب لورانس «عشيق الليدى تشاترلى» لقد صُوِّرت فيه مواقف جنسية كأصدق بل كأفظع ما يمكن أن يصور في هذا المجال، ولكن كل هذه الصور تؤدى بك في النهاية إلى فكرة معينة وفلسفة محددة أرادها المؤلف ويدركها القارئ الذي يعرف ماذا كان يتفشى في المجتمع الإنجليزى إذ ذاك من عدم مبالاة بالناحية الجنسية في الحياة الزوجية. فعندما يقول لنا «لورانس» إن الحياة في إنجلترا وصلت إلى درجة من الانحراف عن الطبيعة لا بد معها من هزة، وقد حاول هو أن يحدث هذه الهزة بكتاباته، فإننا نجد بعض المفكرين يعتبرونه لذلك كاتبا أخلاقيّا برغم ما في رواياته من مواقف جنسية شديدة الصراحة والوضوح.

* * *

ـ إلى أى حد نستطيع أن نعتبر «عودة الروح» و«يوميات نائب في الأرياف» و«عصفور من الشرق» و«زهرة العمر» و«راقصة المعبد» و«الرباط المقدس» تراجم ذاتية لك؟

ـ الواقع أن سؤالك هذا مشكلة أدبية قديمة، فحينما يوجد أدب، تصويرى للعواطف والمشاعر يصبح من الصعب أن تفصل ما هو ترجمة ذاتية عمّا هو عمل فنى موضوعى خارج عن ذات الفنان. فمثلا إلى أى مدى يمكن أن تسمى بعض روايات دستويفسكى تراجم ذاتية، مثل «المقامر» و«رسائل من بيت الموتى» وغيرهما مما نعرف تمامًا مطابقة بعض وقائعها لوقائع حياة المؤلف؟... وهناك أمثلة كثيرة

لذلك... «ديكنز» مثلا وما نعرفه عن طفولته، ثم ما ظهر في رواياته متصلا بهذه الوقائع...

الواقع أن القصاص أو صاحب العمل الفنى الذي يصور فيه جانبًا من حياة الناس والأشخاص لا يعطينا ترجمة ذاتية حقيقية حتى وإن تطابقت الوقائع والشخصيات والطباع مع ما نعرفه عنه وعمن حوله، وهو في نفس الوقت لا يعطينا عملا منفصلا عن ذاته تمامًا، بل يقدم عجينة أو طبخة تمتزج فيها وقائع حقيقية مع وقائع متخيَّلة مع مشاعر صادقة ومفترضة، وكل هذا يُقَلَّب تقليبا جيدا ويُمْزَج مزجا بارعا ليصب في قالب نسمِّيه القصة أو الرواية أو غير ذلك من الأنواع الأدبية.

ولذلك لا أستطيع أن أسمى أى عمل فنى ترجمة ذاتية إلا إذا كان مكتوبًا بهذه النية ولهذا الغرض بالذات، أى أن يقول لنا المؤلف هذه هى مذكراتى، أو هذه هى حياتى، ويكتبها بأسلوب السرد المباشر لحياته. أما إذا صب هذه الحياة في قالب روائى أو فنى أيّا كان، فإنه في الحال يصبح عملا فنيّا لا ينبغى لنا بأى حال من الأحوال أن نسميه ترجمة ذاتية، وإن كان للناقد أحيانًا أن يستشف من هذا العمل الفنى بعض القرائن التي تعينه على رسم صورة ذاتية للمؤلف أو عصره، ولكن على أن يكون مجرَّد قرائن من اجتهاد الناقد أو الدارس وتحت مسئوليته الشخصية، وليس له بأى حال من الأحوال أن يستند إلى هذا العمل الفنى باعتباره ترجمة ذاتية للمؤلف؛ لأنه متى دخلت يد الفن والصياغة الفنية في عمل من الأعمال لم يعد بوسعنا أن نميز بين ما هو حقيقى وما هو متخيل، فالفن هو الفن والترجمة الذاتية هى الترجمة الذاتية.

ـ إن ما دفعنى إلى توجيه سؤالى السابق هو تلك المشابهات الكثيرة بين أبطال هذه الكتب وبينك في مراحل مختلفة من حياتك... ولقد دفعت هذه المشابهات باحثًا نابهًا كالمرحوم «إسماعيل أدهم» إلى اعتبار كل من «عودة الروح» و«عصفور من الشرق» ترجمة ذاتية لك...

ـ وجود تشابه بين حياة أبطال هذه الروايات وبين حياتى لا يمكن أن يعطى الناقد أو الدارس الحق في اعتبارها وثائق تاريخية دقيقة؛ وذلك لأنها كما قلت اختلطت فيها عوامل كثيرة وعناصر مختلفة منها ما هو حقيقى وما هو غير حقيقى؛ لأن الاعتبارات الفنية تنسينا عند الكتابة أن ننقِّى الوقائع الحقيقية مما تقتضيه ظروف الحبكة الروائية، ولذلك فإن من يعتمد على هذه الأعمال باعتبارها وثائق تاريخية لا بد أن يتعرض للوقوع في الخطأ، كل ما يمكن في هذا الصدد هو أن نعتبر هذه الأعمال مصادر تنوير

تكميلية.

ـ من الممكن إذن أن نعتبر هذه الكتب صورة عامة لتطورك الفكرى والعاطفى؟...

ـ يصح أن تكون كذلك، ولكن حتى هذه الصورة دخلها جزء كبير من الخيال، فإذا استطاع الإنسان أن يذكر حقيقة الوقائع المجردة قبل أن تصاغ في القصص ثم بعد أن صارت جزءا من القصة فإن الفارق بين الحالتين سيكون مثيرًا للدهشة.

إن ما نسميه من الروايات تراجم ذاتية يكون في الغالب مبالغًا فيه، فأغلب القصص والروايات التي ظهرت حتى الآن في جميع اللغات إذا فحصناها جيدًا، لوجدناها تقوم على تجارب ذاتية للمؤلف. وعلى ذلك فإما أن تكون الرواية في أغلبها فنّا يعتمد على التجارب الذاتية للمؤلف، وحين نقول ذاتية لا نقصد شخص المؤلف فقط، بل كذلك الأشخاص المقربين إليه في بيئته ومجتمعه، وإما ألاّ نقرن كلمة الترجمة الذاتية بأى رواية ما دامت قد اتخذت شكل الرواية ودخلت في القالب الروائى باعتبار أن ذلك شيء بديهى. وفى هذه الحالة لا تطلق كلمة الترجمة الذاتية إلا على ما تدل عليه فعلا من حيث الحقيقة والنوع، وربما كان هذا أسلم؛ لأنه حتى في الحالات التي يبدو فيها للنقاد أن الرواية موضوعية أى بعيدة عن شخص المؤلف، فإن الفحص الدقيق سيدلنا قطعا على أن ملامح الشخصيات لا يمكن أن تكون متخيلة كل التخيل إلا إذا كان المؤلف غير صادق أو كان يصنع عالما لا وجود له مثل شخصيات «روكامبول» و«طرزان» و«أرسين لوبين».

وما دام المؤلف لم يقل صراحة إن كتابه ترجمة ذاتية له فلا بد أن نحتاط في اعتبارها كذلك.

* * *

ـ ما حكاية العصا والحمار معك؟ يخيل إلىّ أحيانًا أنهما ليسا أكثر من وسيلتين فنيتين لاستخدام الحوار الذي برعت فيه...

ـ من الممكن، ومن الأسهل، أن أقول إنهما وسيلتان فنيتان لاستخدام الحوار، وربما يبدو الأمر كذلك لمن لا يريد أن يتحرى حقيقة الأمر، وعندئذ يكون مصيبًا في اعتبارهما وسيلتين فنيتين لا أكثر... ولكن الذي يعرفنى شخصيّا سيرى معى العصا دائمًا لا تبرح يدى، وإذا تحرى تاريخها عرف أنها منذ

سنة ١٩٣٠م هى هى لم تتغير، اشتريتها من طنطا حيث كنت أعمل وكيلا للنيابة. فالعصا إذن ليست مجرد وسيلة فنية، بل هى حقيقة واقعة لها دورها في حياة صاحبها. ومن الطبيعى بعد ذلك أنه إذا أراد يوما استخدام وسيلة لإجراء الحوار، فسيكون إهمال العصا التي لازمته كل هذه الأعوام جريمة في حقها وهى أوْلى من كل الناس بهذا الحديث؛ لأنها عاصرت ورأت طوال هذه المدة كثيرا من الأشخاص والأحداث.

والحمار قد لا يبدو هو الآخر وسيلة فنية صالحة جدّا للحديث، وقد استخدمها كتاب كثيرون لما للحمار من صفات تغرى بمحاورته... ولكن من يريد أن يعرف حقيقة الحمار عندى فسيجد أيضا أن له وجودًا فعليّا منذ الصبا حين اشتروا لى جحشا صغيرا بثمن زهيد، وقد ذكرت ذلك في مقدمة كتابى «حمارى قال لى»، كما قدر لى بعد ذلك أن أشترى حمارًا آخر عام ١٩٤٠م وكنت قد أصبحت موظفا، وهو الذي أوحى إلىّ بكتابى «حمار الحكيم».

ـ ما رأيك فيما يشاع كثيرًا عن بخلك؟... هل لهذا البخل ـ إذا صح ـ صلة بتفضيلك لشكل المسرحية وهو كما نعلم أكثر الأشكال الأدبية ميلا للاقتصاد في الكلمات؟

ـ لا أريد أن أدافع عن نفسى، وأنفى عنها خصلة من الخصال السيئة كالبخل أو غيره؛ لأنى لم أعبأ بالدفاع عن نفسى في أى موقف من المواقف، بل كنت دائما أقرب إلى تأييد التهم التي توجه إلىّ من محاولة دحضها، فالسكوت على التهمة أو تركها بلا دفاع أسهل بكثير من بذل الجهود في دحضها والدفاع عنها... ومن يدرى لعل هذا الضن بالمجهود الذي يبذل في دحض تهمة البخل مثلا هو أيضا من قبيل البخل.

وعلى كل حال إذا أردت أنت أن تدافع عنى فباستطاعتك أن تسمى البخل اقتصادًا مثلا، فأنا أحب الاقتصاد فيما لا فائدة فيه من نفقة أو غيرها.

وعندما ندخل الفن من باب الاقتصاد فإننا نجد أن أنسب الأشكال الفنية لمن يرغب في الاقتصاد هو الشكل المسرحى، فالعدو اللدود للمسرحية هو الإسراف، والمؤلف السخى بالكلمات والمترادفات والاسترسالات يُلْحِق بالمسرحية أبلغ الضرر، فأنت في المسرحية محدد بحيز معين من الوقت ومن عدد الكلمات والصفحات، ويجب أن تكون خازنًا ورقيبا شديد اليقظة على أشخاصك فلا تجعل أحدهم

يطغى بكلام أزيد مما ينبغى، وكلما استطعت أن تضغط حوارك وتجعله يصيب بغير إسراف ولا دردشة ولا إنفاق بغير حساب، فإنك تكون أقرب للإجادة المسرحية. لذلك أسمى الفن المسرحى الفن الاقتصادى.

وهناك بعد ذلك مسألة تغرى حقّا ببحث النقاد ودرسهم، فيما لو أمكنهم متابعة حياة كبار المؤلفين المسرحيين لمعرفة مدى اتصافهم بالبخل من قريب أو من بعيد، فنحن نعلم مثلا أن شكسبير كان مرابيًا في آخر أيامه، فهل يا ترى كان يضن بالمال ويوصف بالبخل؟... وموليير مثلا ما صلته بالبخل؟ أما أنا والحمد لله فلست مرابيا بعد، ولكنى أحب أن أكون كذلك لو صح أن شكسبير كان مرابيا حقّا، فالتشبه بأمثاله فلاَح وأى فلاح...

ـ حديثك عن خصائص الشكل المسرحى يغرينى بأن أسألك سؤالا يشغلنى كثيرا حول العلاقة بين الشعر والمسرح.

ـ هناك مسرحيات نثرية عادية جدّا، ولكنك تشم منها رائحة الشعر.. في حين أن هناك مسرحيات منظومة نظما جيدا ولا تشم منها رائحة تمت للشعر. فالشعر في المسرحية ـ إذا كان المقصود به غير النظم ـ كالعطر في الزهرة والضوء في المصباح، أى أنه شيء لا يلمس بمجرد لمس الزهرة، ولا يُقْبَض عليه بمجرد إمساكك بالمصباح. وقد قلت مرة في هذا المجال: «إن الشعر ليس النعناع ولكنه روح النعناع».

لذلك لا أستطيع أن أحدد لك طبيعة العلاقة بين المسرح والشعر إذا كان المقصود بالشعر هو ذلك الشيء الذي لا يمكن لمسه بصورة مادية. أما إذا كان المقصود هو المسرحية المنظومة، فإن النظم وحده لا يجعل الكلام شعرًا، وكل ما يمكن أن يقال هنا إنها مسرحية منظومة، فإذا تضوَّعت منها شاعرية، أى ذلك العطر والضوء وروح النعناع، فقد أصبحت المسرحية الشعرية الكاملة، وإلا كنا أمام مسرحية منظومة لا أكثر.

ـ هل تعتقد أن وجود هذا العنصر الشاعرى في المسرحية يزيد من قوتها وجمالها؟ وما هى الألوان المسرحية التي يناسبها هذا العنصر أكثر من غيرها؟

ـ لا شك في أن العنصر الشاعرى يزيد من قوة المسرحية وجمالها؛ لأنه الشيء الزائد على إطارها المادى، وحتى المسرحية الواقعية أو الفكاهية، أو أى نوع مسرحى آخر لا يفترض فيه وجود الشاعرية، إذا تضوعت منه ـ رغم واقعيته أو هزله وضحكه ـ رائحة شعرية، فإن ذلك يزيد قطعا من القيمة الأدبية والفنية للمسرحية.

أما تحليل كلمة الشاعرية في هذا المجال فهو صعب جدّا، إذ ما هو تحليل العطر أو الضوء أو روح النعناع؟ كل ما يمكن أن يقال هو أن الشاعرية في المسرحية بمثابة انبعاث شيء غير مرئى ولا ملموس يَحْدُث بمجرد انبعاثه تأثير غير مفهوم في نفسك ولكنك تشعر بعده كما لو كانت أشعة مجهولة قد كشفت لك عن عالم مجهول، فالشاعرية إذن هى عملية كشف عن عالم مجهول. والقيمة الأدبية تأتى هنا من أن هذا الكشف الشاعرى قد أضاف أبعادًا غير متوقعة للبعد المادى المتوقع والمنظور.

* * *

ـ ألاحظ أنك كتبت مسرحياتك الأخيرة باللغة الفصحى، فهل معنى ذلك أنك عدلت عن الكتابة باللغة العامية أو باللغة الوسطى التي دعوت إليها في مسرحية الصفقة؟ وما أنسب لغة للمسرح في بلادنا؟

ـ أنسب لغة للمسرح هى اللغة العربية المبسطة التي تُفْهَم في كل البلاد العربية، واللغة العربية الصحيحة المبسطة التي تسمى بلغة الصحافة هى أنسب لغة تكتب بها المسرحية حتى يمكن فهمها وتمثيلها في كل بلد ينطق اللغة العربية خصوصًا إذا طبعت المسرحية؛ لأنها حينئذ تكون موضوعة في أداة الاتصال العامة التي يفهمها كل إقليم داخل البلد الواحد من صعيدى وبحراوى ونوبى وغير ذلك كما يمكن فهمها في كل أنحاء العالم العربى.

أما التمثيل فهو متروك لكل بيئة حسب لهجتها، فإذا رأت أن تجعل الممثلين ينطقون باللهجة الإقليمية فما عليهم إلا أن يُنْطِقوا الشخصيات بهذه اللهجة، كما لهم أن يُمَثِّلوها باللغة التي كتبت بها إذا شاءوا، أما أن تكتب المسرحية وتطبع وتنشر من أول الأمر بلهجة إقليمية خاصة فسيؤدى ذلك إلى تفتيت الأدب والفكر، واستحالة إيصاله إلى كل من يتكلم باللغة العربية، سواء في البلد الواحد أو في البلاد الأخرى المتعددة.

وهناك أمر يدعو إلى شيء من التفكير وهو إمكان ارتفاع اللغة العامية قليلا إلى مستوى يمكن معه أن تصبح لغة عامة يفهمها ويتذوقها كل شخص في أى بيئة من البيئات العربية في داخل البلد الواحد وفى مختلف البلاد. وفى هذه الحالة يجب أن تختفى من اللغة العامية كل الكلمات والعبارات ذات الصبغة المحلية البحتة مثل «يادلعدى»، «إديله بالروسية»، بمعنى أن يكون الكلام العامى له أساس صحيح عربى مثل «الموضوع ده مهم جدّا»، «ولا بد من كونك تساعدنى في حلٍّ على أحسن وجه». فأمثال هذه العبارات عربية سليمة ولكنها في الوقت نفسه مما يدخل في الحديث العامى العادى للأشخاص العاديين في كل الأقطار العربية.

لقد لاحظت في دراستك لمسرحية «المرأة الجديدة» التعديلات التي أدخلتها على لغتها حين أعددتها للنشر، فجعلت «الشنطة» «حقيبة» و«البرنيطة» «قبعة» وغير ذلك مما سجلته في مقالك، كما حذفت كثيرا من العبارات النابية، وهذا ما أريده من كتَّاب المسرح الشبان فليس المفروض أن يعودوا بنا إلى لغة المسرح منذ أربعين سنة، بل عليهم أن ينظفوا لغتهم العامية ويتطوروا بها. وفى هذه الحالة تصبح الفصحى المبسطة لغة مسرح كتابة وتمثيلا، كل ما هناك أنها ستقبل مزيدًا من التبسيطات فنقول «ده» بدلا من «هذا» مع بعض التساهل في النحو، وضبط أواخر الكلمات، فنقول: «هات لى كتاب أقرأه» بدلا من «هات لى كتابًا أقرؤه».

وهكذا نرتفع باللغة العامية عن المستوى الهابط الذي تصل إليه في بعض المسرحيات، ونجعلها لغة نظيفة بقدر الإمكان، ولا ضرر بعد ذلك من بعض التجاوزات أو التساهلات النحوية والصرفية.

ـ هل ترى أن يطبق ذلك على كل الألوان المسرحية بما فيها المسرحيات الهازلة أو «الفارْس»؟

ـ في كل ألوان المسرحيات يجب أن يكون الضحك نتيجة للمواقف ورسم الشخصيات وليس بالنكت والقفشات المحلية البحتة التي تعوَّدنا أن نضحك منها منذ خمسين سنة أو أكثر لبذاءتها، اللهم إلا إذا كان هنا أو هناك كلمة من هذا القبيل فرضها الموقف فلا بأس «فالقافية تحكم» كما يقولون.

وكل ذلك قاصر على المسرحية المحلية العصرية، أما غير ذلك من الموضوعات فإنه يترك لتقدير الفنان، فهو الذي يعرف بذوقه الفنى اللغة التي يتطلبها جو المسرحية، ونوعها وما يتناسب معها.

أما اللغة العامية القحة الهابطة حتى ولو كانت بعض الشخصيات تتكلمها في الحياة، فإن المجتمع سوف يرفضها غدا، إما لأنه سيرتقى قطعا بحكم التنوُّر السريع، وإما لأن الوعى الاجتماعى سيجعل وجود مثل هذه الشخصيات الهابطة في لغتها نادرة الوجود مما يجعل المؤلف الذي يتصيدها من المجتمع أقرب إلى التكلف منه إلى الصدق.

ومما يساعد على الارتقاء باللغة العامية ارتفاع الموضوعات نفسها وارتفاع مستوى المشكلات التي تتناولها المسرحية، فإن ارتفاع المشكلة ورقى الموضوع نفسه يؤديان إلى ارتفاع اللغة المستخدمة في عرضه حتى وإن كانت تدور على ألسنة أشخاص متوسطى الثقافة، في حين أنك إذا أتيت بأشخاص مثقفين وجعلتهم يتناولون موضوعا منحطا في شبه «غرزة تنكيت» مثلا، فإن اللغة ستنحط بانحطاط الموضوع.

وحيث إن المتصور والمفروض أن أدبنا المسرحى سيسير نحو السمو والارتفاع في موضوعاته ومشكلاته، وسيتعمق في دراسة نفسيات الأشخاص وتصوير المجتمع الدائم التطور الذي نعيش فيه، فإنه مما لا شك فيه أن المؤلفين سيستخدمون اللغة المناسبة لجدية هذه المشكلات المتعمقة.

وخلاصة القول أن أساس اللغة العربية مفهوم لنا جميعا في كل البلاد العربية، وكذلك نتلاقى في بعض المحليات، فعلى كتاب المسرح أن يقللوا قدر الإمكان من استخدام اللغة العامية الذاتية، ويجتهدوا في خلق لغة عامية عمومية للبلد الواحد والبلاد العربية جميعا.

وفى حوار الشخصيات المحلية يجوز مثلا أن نقول «دا رجل محترم» أو بلغة أحد الأقطار الشقيقة «هادا رجل محترم»، ولكن يستحسن عدم تشجيع التعبيرات المحلية البحتة في هذا المجال مثل: «دا راجل كروديا» أو «هادا زلمة». وبذلك نتخلص من طريقة الإضحاك القديمة المبتذلة التي تعتمد على غرابة اللفظ بدلا من رسم الشخصية وطرافة الموقف.

- وما رأيك فيما يدعو إليه البعض من ترجمة روائع المسرح العالمى إلى اللغة العامية..؟

- أنا لا أوافق على ذلك؛ لأن اللغة العامية المحلية ستفقد المسرحية الأجنبية جوهرها الأصلى.. وإذا كان لا بد من تقديم مسرحية أجنبية بلهجة محلية فإن أنسب طريقة لذلك هى الاقتباس، أى نقل الجو؛

لأن اللغة العامية متصلة اتصالا وثيقا بالبيئة المحلية.

* * *

ـ هل تأثرت بأحد من كتاب المسرح السابقين عليك أو المعاصرين لك؟

ـ لقد نشأت في مسرح يقوم على الترجمة والاقتباس، وكتاب المسرح القائمون بذلك كانوا مجموعة موزعة بين المسارح المختلفة في ذلك الوقت، وقد وجدتُ نفسى بين هذه المجموعة أصنع ما يصنعون دون أن ألتفت إلى واحد منهم بالذات.

ـ الملاحظ أن الكاتب المسرحى يَبْرُز عادة إما في التراجيديا وإما في الكوميديا، وأنت برزت في النوعين، فكيف تفسر ذلك؟ وأى اللونين أقرب لطبيعتك؟

ـ الواقع أن هذا ليس شرطا؛ لأن «شكسبير» نبغ في النوعين، أما فيما يختص بى فإنى أبحث عن نفسى في كل الأنواع كمن يبحث عن عملة ضائعة في أكوام قش، ولعلى بطبيعتى أنفر من بكاء التراجيديا وأميل إلى أن أضحك وأسخر ولو من نفسى ومن نتيجة بحثى الدائم.

ـ لقد كانت المرحلة الأولى من حياتك الفنية بحثًا دائمًا عن أسلوب تتميز به، فمتى اعتقدت أنك اهتديت إلى أسلوبك؟

ـ وهل أنا اهتديت إلى أسلوبى بعد ؟ ألم أقل لك من لحظة إنى عملة ضائعة في كومة من القش أبحث عن نفسى باستمرار، وكلما أبصرت شيئا لامعا وسط القش وظننتُه العملة ومددت يدى لالتقاطها فرت من أمامى واختفت مرة أخرى وسط الظلام...

ـ في مسرحياتك قضايا إنسانية عامة وقضايا اجتماعية محلية... ترى ما القضية التي شغلتك أكثر من غيرها؟

ـ لا أستطيع تغليب جانب على آخر، ولكن الذي يهمنى هو قضية الإنسان في صراعه مع القوى الأقوى منه، ومع مشكلات مجتمعه سواء ما تعلَّق منها باعتباره فردًا في جماعة أو باعتباره محكومًا أو حاكمًا، أو باعتباره جماعة سياسية في مجتمع يريد أن يتطور... كل هذه القضايا تهمنى، وتبرز أمامى كل منها في الوقت الذي يتحتم عندى أن أهتم بها، وهذا الوقت لست أنا الذي أحدده ولكن الظروف هى

التي تفرضه عليّ...

* * *

ـ هل أفهم من ذلك أنك ممن يؤمنون بالتزام الفنان التزاما اجتماعيا وسياسيّا؟

ـ في رأيى أن التزام الفنان سياسيّا واجتماعيّا يجب أن يرجع أولا وأخيرا إلى اقتناعه الخاص وإيمانه الشخصى، فإذا لم يكن مؤمنا باتجاه سياسى بعينه فإنه يحسن أن يكون صادقا مع نفسه؛ لأن كل شيء يُغْتَفَر للفن والفنان إلا الكذب على نفسه وعلى الناس، واتخاذ المواقف المفتعلة لمجرد أن يقال إنه اتخذ هذا الموقف الملتزم دون أن يكون قد اتخذه في أعماقه عن إيمان واقتناع.

ومهما يكن من علاقة الفنان بالسياسة فما من فنان أيّا كان يمكن أن يتنصل من مسئوليته نحو عصره ومجتمعه، وأنا شخصيّا لا أستطيع أن أتصور فنانا بهذا الشكل خصوصا في عصرنا الحاضر.

فإذا كان من الممكن في العصور الغابرة تصور كاتب عظيم مثل «جوته» يهتم اهتماما بالغا بمناقشة علمية بحتة ولا يهتم أو يشعر بأن «نابليون» وجيوشه قد دهمت بلاده ألمانيا، فإن عصرنا الحاضر لا يمكن أن يتصور إمكان حدوث ذلك ؛لأن عالمية الأدب والفن والعلم في القرن الماضى كان يمكن أن توجد بعيدًا عن معترك سياسى قد لا يمس الفرد، عالـمًا كان أو أديبا، إلا من بعيد، ولكننا اليوم عندما ننظر إلى السياسة في العالم فإننا نجدها لا تمس كيان الفرد نفسه ولا كيان المجتمع كله، بل تمس أيضا صميم القيم التي يدافع عنها كل أديب وفنان.

لذلك كانت كل كلمة يرن صداها في العالم في مجال السياسة تمس كيان الفنان والفن مباشرة لأن مصير العالم، ومصير المجتمع الإنسانى في بلادنا وفيما يحيط بنا من بلاد إنما هو الموضوع الذي يجب أن يشغل الفنان والأديب.. ومعنى هذا أنه ما من فن أو أدب يمكن أن ينتَج خارج هذا النطاق وهو مصير الإنسان.

ـ ما قولك في الأدب الذاتى القاصر على عرض التجارب والتمثلات الشخصية بمعزل عن كل اهتمام اجتماعى أو سياسى؟

ـ نعم، هناك فنان يهتم بمصير عصره كمواطن، ولكنه لا يهتم به كفنان وينتج فنّا لا علاقة له إلا بذاته.

وهذا ممكن، وهو يحدث كثيرًا، وربما نجد ذلك في بيئة الشعراء والمصورين والنحاتين أكثر مما نجده في بيئة الكتاب؛ لأن القلم أقرب أدوات التعبير إلى الإفصاح المباشر عن الكاتب.

وهؤلاء المنعزلون من أهل الفن عموما، وأهل القلم خاصة، يختلف الحكم فيهم، فنحن لا يمكن أن نجبر أحدًا على أن يعمل بخلاف ما تمليه عليه طبيعته وإلا كنا نجبره على التصنع والتكلف، وهذا شر لا يمكن أن يؤذى الأدب والفن، والمسألة غاية في البساطة مع ذلك، فإذا كنا نتيح للفنان حريته كاملة فنحن أيضا أحرار في تقييمنا للأعمال الفنية، فلا نمنح تقديرنا إلا لمن يقدم لنا العمل الفنى الكامل، وهو العمل الرفيع فنيًّا النافع إنسانيًّا واجتماعيا.

فؤاد دواره

مجلة «المجلة» أغسطس ١٩٦٤م

قيمة العمل

أخيرا جازفت وطلبت من الأستاذ توفيق الحكيم أن يسمح لى بنشر حديث من الأحاديث التي تدور بينه وبينى كلما اتفق أن أجلس إليه وأحاوره حول مشكلة في الفن أو قضية في الأدب...

والغريب أنه وافق... وهنا بدأت المشكلة...

كيف أحول الجلسات الثلاث الممتعة التي تناقشنا فيها حول هذا الموضوع إلى حديث صحفى لم أكن واثقًا تمامًا بأنه سيسمح لى بنشره، مما جعلنى أطلق لنفسى حق المتعة بالحديث دون أن أفرض على ذاكرتى أن تحفظ تفاصيله!

والحقيقة أننى ما كنت أستطيع أن أبدأ مع توفيق الحكيم بالسؤال وأطلب الجواب، فهو يكره هذا الموقف... وحتى عندما كانت وظيفته تفرض عليه أن يجلس في مكان المحقِّق.. كان يحول «السين والجيم» إلى حوار... حوار يصوِّر الشخصية أكثر مما يصور الحادثة... ويكشف الدوافع قبل أن يكشف عن الجريمة...

وقد اتبعت معه هذه الخطة ـ ألا أسأل، وإنما ألقى بالمشكلة بينما أنظر مثلا من نافذة مكتبه إلى الترام الذي يعبر الشارع، فإذا به ينصت متفكرًا، ثم إذا به يتكلم.. ثم يتدفق.. فلا ألاحقه... لأنها متعة حقيقية أن ترى توفيق الحكيم مندمجًا في حديث... إنه يتقمص ويندمج، يتكلم ويسير... يلوِّن صوته، وينسق مع الكلام حركته... إنه يستأثر بك فتنسى موضوع الحوار، وتكتفى بمتعة رؤيته وهو يتحدث... وهذه خطته العكسية في تفويت الفرصة على من يريد الحصول منه على حديث... إنه لا يعطيه حديثا من توفيق الحكيم كله... وهذه هى المشكلة التي حاولت علاجها بالجلوس إليه ثلاث مرات نتحدث في هذا الموضوع: الفنان والسياسة...

هل أبدأ بالجلسة الأولى... ماذا دار فيها؟

أذكر أن ذلك كان أثناء عرض مسرحية «شمس النهار»..

كان أهم ما استلفتنى في المسرحية رفضها للحياة التي تقدَّم للإنسان جاهزة خالية من الكفاح في

سبيلها...

فالفتى قمر الزمان يتقدم ليخطب الأميرة شمس النهار فتسأله: وماذا تقدم لى؟ فيقول لها؛ سأصنعك من جديد...وكان الخُطَّاب الذين تقدموا قبله يجيبون عن هذا السؤال قائلين: سنقدم لك الجواهر واللآلئ، وسنسكنك قصورًا في جزر جميلة، فكانت تأمر بجلدهم... فلما قال لها قمر الزمان ما قال، قبلته زوجا، ورضيت أن تترك قصر أبيها السلطان، وأن تتخفى في لباس فارس، وتتبع قمر الزمان ليواجها الحياة معًا... فارسين مجردين عن أى سلطة، وليس معهما من السلاح إلا ما يرُد عنهما اللصوص، ويصيب لهما بعض الصيد... حتى النار لم تكن معهما من أدوات استنباطها إلا ما عرفه الإنسان الأول... الحجر يضرب بالحجر فتنطلق الشرارة.. هكذا علَّم الفتى قمر الزمان أميرته شمس النهار كيف تستولد النار، ثم علمها كيف تشوى السمك الذي اصطاده، وكيف تعد المائدة، وكيف تدخر من طعام اليوم إلى الغد...

ماذا يريد توفيق الحكيم أن يقول بهذه المسرحية؟

هل يريد أن يقول إن المجتمع الفاضل ليس هو الذي يمنح الناس الطعام والشراب، وإنما هو الذي يمكِّنهم من أن يحصلوا بأنفسهم على الطعام والشراب، وأن يحصلوا نتيجة لذلك على المعرفة، وأن يصلوا بذلك إلى الحرية... فالأكثر حرية هو الأكثر معرفة؟!

هل يريد أن يقول إن السعادة الحقيقية في العمل، وليست في المِلْكِية؟

وإذا كان توفيق الحكيم يرمز بالأميرة شمس النهار إلى مصر العريقة التي رفضت مَن تقدم لها عارضًا عليها الجواهر، والقصور.. فمَن هو الفتى قمر الزمان الذي خلقها من جديد حين أطلقها من عزلتها في القصر، وألبسها الدرع، وقلَّدها شعار الفرسان وقال لها: «إن نسبك لن يهبك الحياة، فابدئى من جديد، من أول استيلاد النار، من ضرب الأحجار»؟

وما صلة الفتى قمر الزمان بذلك الرجل الذي تنبأ بظهوره في عودة الروح؟

قال لى توفيق الحكيم بنشوة غير ظاهرة:

ـ ربما كان صحيحًا ما تفكر فيه!

قلت له:

ـ لقد لا حظت أنك تعالج منذ مسرحية «السلطان الحائر» موضوعا متصلا... هو علاقة الدولة بالناس... هذه الدولة هل تفرض سلطانها بالسيف أم بالقانون؟

ثم عدت تعالج نفس الموضوع في : «شمس النهار» بسؤال آخر... هل دور الدولة أن تقدم للناس كل شيء أم أن تمكنهم من الحصول بأنفسهم على ما يريدون؟ وكأنك تحذر الكسالى من الاتكال على الاشتراكية بغير عمل أو كفاح ... فلا يصيبون منها إلا الطعام والشراب، دون أن تعمَّق معرفتهم بالحياة ويُرْهَف تذوقهم لها. ويُخَيَّل إلىّ أنك تكرِّس فنك الآن لمعالجة أكثر مشاكل الواقع الاجتماعى الجديد إلحاحًا وحيوية... فما هو الذي تعتقد أن الفنان يمكنه أن يقوم به في المجتمع؟

هكذا تسللت إليه بالسؤال...

أجاب:

ـ إذا كانت السياسة هى فن خدمة المجتمع، فالفنان يشتغل بالسياسة حين يعالج مشاكل المجتمع في فنه... كما أن السياسى يعالج المشاكل ذاتها بالقرارات والتنظيمات والاجتماعات والقوانين... الفنان هو المهندس المعمارى الذي يتخيل البناء ويقدِّم عنه الصورة المثالية، والسياسى هو المقاول الذي ينفذ الرسم... ويحول الصورة الخيالية إلى واقع ملموس... إن كليهما سياسى بطريقته... ولو لم يقم عبد الناصر بالثورة، لكان الآن كاتبًا مثلنا يتخيل.. ويدعو... وينقد..

قلت:

ـ لا شك في أن كل إنسان يخدم مجتمعه عن طريق العمل الذي تخصص فيه.

ولكنى أعتقد أن هذه الفكرة عن تقسيم العمل إذا كان بالإمكان تطبيقها في المجتمعات التي تتطوَّر بصورة طبيعية فلا يمكن تطبيقها بحذافيرها في المجتمعات التي لا تستطيع أن تتقدم إلا بالثورة... إن سياسة المجتمعات المستقرة حِرْفَةٌ... ولكن سياسة المجتمعات الثائرة قضية، لا تخص الساسة فقط، ولكنها تخص كل من يؤمن بهذه القضية ولذلك نحن نرى أن كاتبًا مثل سارتر يتحول إلى مقاتل أيام المقاومة ضد الألمان... فهو يكتب المنشورات ويحمل السلاح... ويزيِّف جوازات السفر... وينتقل

باسم مستعار... وفى تاريخنا نجد أن الشيخ العز بن عبد السلام قاضى القضاة في أول عهد المماليك يفتى بأن ولاية المماليك ليست شرعية لأنهم مملوكون لبيت المال... والمفروض في ولىِّ أمر المسلمين أن يكون حرّا...

ويصر على بيعهم في السوق حتى تتحول ملكيتهم من بيت المال إلى من يستطيع أن يهبهم حريتهم...

ويتعرض قاضى القضاة بسبب فتواه لغضب المماليك الحكام، ولكنه لا يتحول عن فتواه ويصر على تنفيذها... وبالفعل تنفذ... هذه الحادثة هى التي بنيت عليها مسرحية «السلطان الحائر»... إذن هناك لحظة معينة يتحول فيها الجميع إلى ساسة...؟

قال توفيق الحكيم:

ـ أعتقد أنه عندما تحتاج البلاد إلى المجاهدين، فإن الفنان أو الأديب واجبه كمواطن أن يشترك اشتراكا فعليّا مثل سارتر، ولكن عندما يحدد المجتمع موقف الفنان والأديب على أنه موجَّه وراسم لصورة الغد، فإن هذا الموقف لا يقل خطورة ولا فاعلية عن الاشتراك المادى في التنفيذ، بل ويمتاز عليه بأنه أكثر ثباتا لقيامه على أرض صلبة غيرمتقلبة بالأحداث السريعة... حقّا إن سارتر شارك أحيانا في أحداث مباشرة... ولكن انظر إلى سارتر... لقد تعرض لمآزق كثيرة كمفكر جعلته يتأرجح بين المواقف ويناقض نفسه في بعض الأحيان... إنه مثلا يهاجم الشيوعيين بعنف في رواية «الأيدى القذرة». ثم يعود بعد ذلك فيشترك في المؤتمرات التي يعقدها الشيوعيون... وهو يدافع عن الحرية الفردية بطريقة توحى باليأس من أى نشاط جماعى، ولكنه يعود فيشترك في هذا النشاط الجماعى بصورة لافتة... وهكذا...

ثم هناك صعوبة أخرى غير صعوبة الاضطرار إلى اتخاذ مواقف متناقضة هى صعوبة التراجع عن المواقف التي يثبت خطؤها... صحيح أن سارتر يجد باستمرار الشجاعة ليتراجع عما يراه خطأ، ولكن... كم واحدًا لديه هذه الشجاعة...؟!

وصعوبة ثالثة لا يقدر عليها إلا من كان في عظمة سارتر... وهى التضحية بما يسمى «الخلود»...

عندما قالوا له لماذا تنغمس في المسائل اليومية المؤقَّتة، وتترك المشاكل الفلسفية الخالدة... قال: أنا لا

يهمنى الخلود!

ثم تعال إلى تجربتنا نحن...

في تاريخنا القريب نجد أن مجموعة كبيرة من المثقفين اشتغلوا بالسياسة اليومية... كانوا أعضاء في الأحزاب، وكتابا في الصحف الحزبية، وخطباء في الاجتماعات السياسية.. فما هى تجربتهم؟

تستطيع أن تبحث الآن عما بقى مما كتبه هؤلاء المثقفون، ستجد أن إنتاجهم الذي كتب له البقاء واستطاع فعلا أن يؤثر في مجتمعهم هو أبحاثهم النقدية والتاريخية والاجتماعية... وأشعارهم ، وقصصهم... أما مقالاتهم السياسية الحزبية فقد ذهبت مع الريح.

هذا الخطر... خطر تلبية الحاجات السياسية العاجلة في الفن والأدب يهددنا الآن أيضا كما ترى في بعض أغانى المناسبات التي تكاد تُضْحِك أكثر مما تُحَمِّس...

وفى المسرح... ترى أن كثيرًا من المسرحيات أصبحت تعالج مشاكل أبطالها معالجة سريعة مفتعلة لمجرد المناسبة أو الإعلان دون أن تتعمق هذه المشاكل وتبحث وقعها داخل نفوس الأبطال.

هذه هى خطورة الاستجابة السريعة للسياسة...

قلت لتوفيق الحكيم:

- هذا الخطر يمكن أن يحله النقد، ويحله نضوج الأدباء والفنانين... أما خطر الوقوع في التناقض... أو التضحية بالخلود، فأنا يخيل لى أن الخطر الأول ليس له تأثير كبير، إذا كان هذا التناقض نتيجة لتطور تجربة الفنان، ومظهرًا من مظاهر إخلاصه لهذه التجربة... أعنى إذا كان نابعا من ذات الفنان، وليس لمجرد معالجته لمشكلة فلسفية، ولا يضيع لمجرد معالجته لمشكلة اجتماعية... إنه يخلد أو يضيع لأسباب فيه وليست في موضوعه، إن مسرحية «الأيدى القذرة» لسارتر ستظل شاهدًا على ما تعرض له الإنسان في هذا العصر داخل أى مجتمع استبدادى من محاولات القهر وتعطيل الإرادة وتزييف الشعارات، مهما نكتشف بعد ذلك أن هذه الرواية بعيدة عن واقع هذا المجتمع أو غيره... وأعمالك أنت بالذات دليل واضح على ما أقول...

عودة الروح مثلا... إنها صدى مباشر للواقع الذي كانت مصر تعيش فيه خلال ثورة ١٩١٩م، ومع

ذلك فقد حفلت بالنبوءات التي تحققت، نبوءتك عن التصنيع، ونبوءتك عن الزعيم الذي تتمثل فيه كل عواطف الشعب... ويكون رمزًا لغايته...

وهنا قال توفيق الحكيم:

ـ لأنها لم تكن صدى للواقع من خلال نظرة حزبية ضيقة، ولكن من خلال نظرة قومية شاملة... ولهذا أعتقد دائمًا أن الفنان متقدم على الواقع السياسى... إنه يرى أبعد، لقد صدرت عودة الروح عام ١٩٣٣م وأنت تقول إن بعض نبوءاتها تحققت... بعد كم سنة؟ بعد ٢٠ سنة!...

قلت له:

ـ فإذا استطاع الفنان أن يجد هذا الحزب الذي يمكن أن تكون له تلك النظرة القومية الشاملة... هل يضيره أن يعمل من خلاله؟

وأجاب:

ـ يستطيع فعلا... بل من واجبه عندئذ أن يكون إيجابيًا في موقفه... بشرط أن تتحقق لهذا الحزب النظرة الشاملة، وأن تصان حرية الفنان ليرى ما يشاء، ويعبر عن رأيه بالطريقة التي يشاء..

قلت له:

ـ مثل آخر... من رواياتك الفلسفية «أهل الكهف»... لقد قلت عنها إنها تعالج مشكلة الزمن، هذا القدَر، أو هذا القانون يقطع حياة الإنسان عن حياة غيره ممن لا يعيشون في العصر الذي يعيش فيه...

إنك في هذه الرواية تصوِّر هذه الفكرة في إطار التراجيديا الكلاسيكية... ويمكن مع ذلك أن نعثر لها على مغزى اجتماعى...

لقد رأى الناقد محمود أمين العالم أن الزمن في هذه المسرحية من الناحية الفلسفية رمز للعدم والموت...

ولكنه رأى فيها مغزى اجتماعيًا، فقد وجد أن المسرحية ظهرت في عام ١٩٣٣م عندما كان صدقى باشا في الحكم، وعندما كانت الحريات مكبوتة والصحافة مصادَرة ومحاولات بعث مصر وإنهاضها

من رقدتها محاولات مهزومة، فكان المغزى الاجتماعى الذي رآه في عودة أهل الكهف إلى كهفهم هو تصوير هذه الهزيمة!

ولكننى أجد لهذه المسرحية مغزى اجتماعيّا آخر...

إننى مثلا أميل إلى اعتبارها صدى لفترة زمنية طويلة تمتد منذ أوائل القرن الماضى إلى وقت صدورها في نهاية الثلث الأول من هذا القرن... في هذه الفترة نشأ صراع عنيف بين من يريدون أن يربطوا مصر بالقديم، وبالخلافة التركية، وبعالم الماضى بما فيه من خرافة وعزلة رومانتيكية... ومن يريدون أن يتقدموا بمصر إلى المستقبل وأن يخلصوها من آثار الماضى المتخلف ويربطوها بحضارة العالم الحديث... ولقد كانت المسرحية مع الفريق الثانى، فعزلت أهل الماضى في الكهف حتى لا يزلزلوا إحساس الحاضر بنفسه...

وهنا صاح توفيق الحكيم:

- تمام... تمام... لقد قلت في هذه المسرحية... إن أهل الكهف هؤلاء قديسون، صحيح... ولكن يجب ألاّ يعيشوا معنا... يجب أن نضعهم في كهف «محترم» نقدسه ونحج إليه... ولكن لا يمكن أن نتركهم ليفسدوا الحاضر...

وهنا قال الدكتور حسين فوزى الذي كان موجودًا في الجلسة التالية:

- إن هذا ما حدث تمامًا في رواية دستويفسكى «الإخوة كرامازوف». في القصيدة التي كتبها أحد أبطال الرواية نزل المسيح إلى مدينة أشبيلية في العصور الوسطى... ليخفف آلام الناس الذين كانوا يُحْرَقون بالآلاف بأمر محاكم التفتيش، فالتف الناس حوله هاتفين باكين، وعندئذ ظهر الكاردينال رئيس محاكم التفتيش ليقبض على المسيح الذي جاء «يفسد الحياة» بالمعجزات... لقد وضعه في السجن، وقال له: غدًا سأحرقك أيها الإله!

وفى حياتنا الواقعية نفسها... أذكر أننا كنا نقدس الشيخ عبد العزيز جاويش الذي كان من أعلام الحزب الوطنى، ومن دعاة الجامعة الإسلامية، وقد لجأ إلى الآستانة بعد أن ضيق عليه الإنجليز الخناق، واكتسب بذلك شعبية كبيرة... وبعد الاستقلال عاد فماذا حدث؟ لقد هدم كل شعبيته؛ لأنه أراد أن

يفرض على الواقع الذي تطور جدًا في غيبته أفكاره التي كان يحملها قبل أن يغادر البلاد!..

وكان توفيق الحكيم غائبًا مع تأملاته ولكنه فجأة قال:

- إننى أتصور أهل الكهف، وقد تركتهم يعيشون في الحاضر بعد غيبة أكثر من ثلاثمائة سنة... سيحاول كل منهم طبعًا أن يعود إلى حرفته القديمة، وأفكاره العتيقة...

سيأتى الملك مثلا إلى مرنوش، أو ميشيلينيا ويسأله:

الملك : تعال يا راجل... أنت كنت بتشتغل إيه؟..

مرنوش : كنت باشتغل وزير...

الملك : طيب إيه رأيك في علاقتنا بالملك فلان؟

مرنوش : الملك فلان؟... إحنا على أيامنا ما كانش فيه ملك بالاسم ده!!...

وهكذا... سيكون مضحكا بدلا من أن يكون وزيرًا... وستتحول الرواية إلى كوميديا بدلا من أن تكون مأساة!

غرقت في الضحك أنا والرسام جمال كامل، ونحن نرى توفيق الحكيم يتقمص شخصيات رواية «أهل الكهف» بعد أن تتحول إلى كوميديا.

ثم يعود ليقول: لقد وضعت الماضى في كهف «محترم» وتركت الحاضر يمضى بدون إرجاع عقارب الساعة إلى الوراء...

وهذا هو الموقف نفسه موجود في أعمال كثيرة لى... مسرحية «رحلة قطار» مثلا...

- لقد ذكَّرنى الفنان الكبير بهذه المسرحية...

القطار يقف بعد أن اختلف السائق والوقاد حول نور الإشارة هل هو أحمر فيجب التوقف؟ أو أخضر فيجب التقدم؟... وينزلان ليسألا الركاب واحدًا واحدًا هل هو أخضر أو أحمر، وينقسم الركاب: بعضهم يقول أخضر وبعضهم يقول أخضر ولكن الحقيقة المؤكدة كما يراها توفيق الحكيم في هذه المسرحية هى التقدم.. ولا شيء غير التقدم إلى الأمام!

ولكن هل يمكن أن تتجاوز المشاركة بالكتابة إلى العمل السياسى.. أعنى أن يشترك الفنان في التنظيمات السياسية.. يلتقى بالجماهير، ويثقفها، ويقودها؟

قال توفيق الحكيم:

ـ أنا شخصيًا تجربتى زمان غير مشجعة؛ لأننا كنا نعيش في فترة سياسية سرعان ما زيفتها الأحزاب المتعارضة الطامعة في ثمار شجرة الحكم والسلطان... وما كانت هذه الأحزاب تلجأ إلى المفكرين والمثقفين والكتاب والأدباء إلا لتتخذ منهم مطايا لأغراضها في الوصول إلى كراسى الحكم...

ولكنى شخصيًا لو كنت وجدت حزبًا له برنامج إصلاحى حقيقى أؤمن به لكنت ـ في اعتقادى ـ قد دخلته.

أحمد عبد المعطى حجازى

روز اليوسف أول فبراير ١٩٦٥م

فتح النوافذ الجديدة

كانت صورته في مخيلتى الباكرة هى صورة الراهب المتَبتِّل في برجه العاجى، ينظر بلا مبالاة إلى ضجيج الواقع اليومى للشعب، متخفيًا وراء المشكلات الوهمية من الزمن والقدر والكون والمطلق. ولكن الصورة سرعان ما اختفت مع مثابرتى على قراءة توفيق الحكيم في مختلف الأشكال الأدبية التي عالجها، من الرواية إلى القصة القصيرة إلى المسرحية إلى المقال الأدبى والسياسى والاجتماعى.

وأيقنت أن الرجل لم يكن يومًا من سكان البرج العاجى، بمعنى الانقطاع والعزلة عن العالم الخارجى، وأن اعتزاله للأحزاب السياسية في مصر كان وليد ظروف مريرة أحاطت بتاريخنا السياسى الحديث، وأن توفيق الحكيم هو الرائد الحقيقى للمسرح والرواية في أدبنا العربى، وهذه الريادة الفنية وحدها تمنحه، عن جدارة، مكانًا ممتازًا في صدر الركب الحضارى المتقدم في تاريخنا الفكرى والأدبى والفنى الحديث. ومن هذه النقطة بدأت سلسلة لقاءاتى الطويلة بالكاتب العظيم، ومن هذه النقطة أيضا كان سؤالى الأول:

ـ لقد بدأت حياتك الأدبية في ثلاثة أشكال رئيسية، هى المسرح والقصة والمقال، فمتى وكيف بدأ تعَرُّفُك على هذه الأشكال؟ وما سر تنوعها؟ ولماذا آثرت الشكل الدرامى بصورة حاسمة؟

الحكيم: بالنسبة لتنوع الأشكال الفنية التي طرقتها، كنت أهدف إلى عملية تفتيح أبواب جديدة أمام الأدب المصرى. فقد كنا في مرحلة البداية منذ أقل من نصف قرن بقليل. وكان المقال الأدبى البليغ والقصيدة الشعرية هما الباب الوحيد الذي يدخل منه الأديب المصرى إذا أراد أن يدخل في زمرة الأدباء في ذلك العصر... ولكن اصطدامنا المفاجئ بالحضارة الغربية جعلنا نتطلع إلى أبواب ومنافذ جديدة، فكانت محاولاتى ومحاولات أبناء جيلى في الرواية والقصة القصيرة والمسرح... وربما كانت الرواية بالنسبة لى بالذات ليست «سجلا لتاريخ» بقدر ما أردت أن تكون «وثيقة لشعور» «شعور شاب صغير في وسط مرحلة خطيرة لبلاده»، كما قلت بالحرف في «سجن العمر»... كذلك كتبت أول تمثيلية في الحجم الكامل، تلك التي أسميتها «الضيف الثقيل»، وأظننى كتبتها في أواخر عام ١٩١٩م وقد كانت من وحى الاحتلال البريطانى، وكانت ترمز إلى ذلك الضيف الثقيل بصورة واضحة... غير أن فن

المسرحية بشكل خاص، يتلاءم مع طبعى الذي يميل إلى التركيز ، فالمسرح هو فن التركيز، بلا شك...

ـ يحاول بعض النقاد أن يَعْقِدوا المقارنات بينك وبين بطل «عودة الروح» و«عصفور من الشرق»، فما رأيك أنت؟

الحكيم: الصلة بين «عودة الروح» و«عصفور من الشرق» وبينى، هى نفس الصلة الروائية المعتادة عند الروائيين جميعًا، عندما يكتبون على أساس التجربة الشخصية مع التصرف الذي تفرضه الحبكة الروائية... وهذا لا يمنع من وجود بذور للتجربة الشخصية في الروايتين، التجربة التي حدثت للمؤلف، ولكن التأليف الروائى اقتضى بعض التغييرات والتعديلات التي تخرجها قليلا عن الترجمة الذاتية المباشرة... فأنا «محسن» في «عودة الروح»، ولكن مع التصرف الروائى...

كانت الإجابة والسؤال الذي أدى إليها، من وحى ما قرأت في كتاب إسماعيل أدهم عن التطابق بين شخصية توفيق الحكيم في الواقع وشخصيته في الفن، ولهذا السبب أردت أن أستكمل السؤال، فقلت:

ـ لا شك في أن «زهرة العمر» ترجمة ذاتية مباشرة لمرحلتين هامتين من مراحل عمرك، هما الطفولة أو الصبا، والشباب؛ فهل ستكمل الشوط، وتكتب «رحلة العمر». تلك الرحلة التي تبدأ منذ عودتك من باريس إلى الآن؟

الحكيم: المرحلة القريبة أصعب في التصور أو الرؤية من اللوحة البعيدة التي أراها ألصق بالذاكرة النشيطة الفتية، هذا علاوة على عاملين: أولهما أن الصورة القريبة تخص أحداثًا معاصرة ما تزال في دور التبلور أو مرحلة التكوين، وهى تحتاج لذلك إلى مسافة زمنية تتيح موضوعية الرؤية وصدقها. كذلك لا تنس أن هذه الأحداث المعاصرة تخص من الشخصيات والمواقف ما يدعنا نتحرج نحن الشرقيين من ذكره صراحة في حياة تلك الشخصيات ومعاصرة تلك المواقف.

ـ ترتبط كلمة الفنان في أذهان جيلنا بالفترة التي ظهرتَ فيها، فما هو تفسيرك لذلك؟

الحكيم: كان الأديب في ذلك الوقت البعيد متصلا بالأدب أكثر منه بالفن، فركزت أنا على الفن، الفن بمعناه البعيد عن البراعة اللغوية فقط، البراعة الزخرفية إن شئت. والزخرفة ـ بلا تناقض ـ هى فن

لغوى وليست فنّا تصويريّا. الفن عندى، هو كل ما يمكن أن يكون البناء التشكيلى والفن التصويرى أساسا له، مثل الموسيقى والتصوير والتمثيل والرقص والنحت والعمارة، وكل هذه الأشياء التي تدخل في نطاق التركيب التصويرى بعيدًا عن مجرد العرض اللغوى. وكانت نشأتى بين الفنانين ذات أثر عميق في تكوين هذا المعنى للفن في عقلى ووجدانى. ولذلك عندما استطعت أن أقرن هذا العالم الفنى بالعالم الأدبى، أيقنت أننى بسبيل شيء جديد يختلف عما كان يصنعه أغلب أدباء العصر، ذلك أن بيئتهم كانت بيئة أدبية صرفة بالمعنى البلاغى القديم. خصوصا أننى ناديت بوجوب أن يكون الأديب المنشئ في الفن محيطًا بكل الفنون الأخرى من موسيقى وباليه ونحت... إلخ... فقد كان شيئًا لا يلتفت إليه معظم الأدباء المعنيين بالبلاغة اللغوية (اللفظية) وحدها. كان هؤلاء من أبناء الأزهر ودار العلوم، أما أنا فقد عشت في دنيا العوالم والممثلين والمطربين والملحنين. وهذا يرجع إلى البيئة وحدها. غير أن أولئك الذين عنوا بالبلاغة «الأدبية» القديمة، قد أدوا دورًا هامّا في المحافظة على التراث، وكان لغيرهم دور آخر هو دور الفن، دور التنويع والفتوحات الجديدة.

هكذا كان الحديث على السجية يستدرجنى إلى «الفن» عند توفيق الحكيم، ولكنى أردت تحويل الحديث إلى «الفكر» في أدب هذا الرائد الفنان، فقلت:

ـ من الملاحظ أن الجانب الفكرى من أدبك يطغى على كل ما عداه في بواكير إنتاجك، فهل ترى أنه كانت لديك رؤية فكرية ما تسيطر على هذا الإنتاج المتنوع في ذلك الوقت، وما هى على وجه التحديد؟

الحكيم: كان ميل والدى إلى الفلسفة والفكر بمثابة الجانب الوراثى الذي اتجه بى هذا الاتجاه الفكرى. ثم هناك الجانب المكتسَب عن المسرح الأوروبى الحديث، المسرح الجديد الوافد مع شو وإبسن وبيرانديلّو الذي يتناسب مع طبيعتى. وهى لا تميل إلى النجاح السهل المضمون، وإنما يستحوذ علىّ التفكير الجاد العميق مهما كان إطاره الفنى لا يحقق نجاحًا أكيدًا.

وكان من الطبيعى أن تقودنى هذه الإجابة المجملة إلى سؤال جديد:

ـ هل هناك خط فكرى واحد يربط إنتاجك الأدبى كله، وما هو؟

فأجاب وهو يستعرض في سرحاته تاريخًا يربو على الأربعين كتابًا:

الحكيم: إذا كان هناك خط فكرى واحد، فهذا الخط مستمد من جذورنا المصرية القديمة التي يمكن تلخيصها في شيء واحد، هو : مقاومتنا للفناء والزمن وللضعف. نلاحظ ذلك بوضوح في البناء المعمارى (الأهرامات التي عاشت وما تزال آلاف السنين) والتحنيط. ونحن الآن نقاوم الضعف والفناء بوسائل جديدة، هى المقاومة الخفية المقنعة، كالنكتة والنضال الثورى.. وتتضح هذه المعانى في «أهل الكهف» كعمل مسرحى و«عودة الروح» كعمل روائى، و«التعادلية» كعمل فكرى. ولعل خصوبة وادى النيل وجريانه المنتظم، والمناخ المعتدل قد أشعرنا بالديمومة والصيرورة. فالموت عند المصرى القديم مجرد ظاهرة عَرضية لا تحول دون الخلود. إن الذين آثروا الحفاظ على التراث العربى، وأغفلوا في حماسهم بقية الفنون الأخرى، أدى بهم الأمر إلى إهمال التراث الحضارى المصرى؛ لأنه لا يدخل في نطاق اللغة التي هى كل عماد ثقافتهم ومصدرها الوحيد.

فالخيط الفكرى الذي يربط أعمالى كلها، فيما أرى، هو الشعب المصرى من خلال فكرة التمثل والاستمرار. فالشعب المصرى باق رغم كل الغزوات، كما هو، شعب قوى الروح، متحد، والشخصية المصرية لذلك شخصية متميزة لها كيانها الخاص.

ـ هل هذا الرأى يفسر لنا ظهور الأعمال المسرحية والقصصية ذات الرداء الفرعونى؟ وإذا كان الأمر على هذا النحو، فبماذا تفسر الاختفاء النسبى لهذه الأعمال؟

الحكيم: ظهرت الأعمال المصرية ذات الرداء الفرعونى في تلك المرحلة الأولى من كفاحنا الوطنى، كرد مزدوج على النفوذ التركى والاحتلال الإنجليزى. فعندما يحدث التخلخل في أرضنا نتيجة هذا الضغط أو ذاك، يحدث التمزق الداخلى في الشخصية المصرية، وتصبح وكأنها شخصية ضائعة باهتة غير واضحة؛ وحينئذ يبرز دور الأدب والفن في التأكيد على شخصيتنا القومية. كان الفكر المصرى أيضا يقوم بنفس الدور الوطنى الذي قام به الأدب والفن، فسلامة موسى، كمفكر وطنى تقدمى، كان يحمل مشعل الدعوة المصرية بهذا المعنى الذي أشرت إليه. وعندما أصبح التأكيد على شخصيتنا ـ عن طريق ربطها بالماضى ـ أمرًا لسنا بحاجة إليه، نزعنا الأردية الفرعونية، ولكن هذا لم يخلع عنا لحمنا ودمنا وجلدنا وعظمنا المصرى.

من هذه النقطة الهامة والجوهرية، التي يختلف بها توفيق الحكيم عن معظم أبناء جيله، كان لا بد

للاتجاهات الأخرى التي تناوئ الجمود والتحجر من أن ترحب به ترحيبا شديدا. ولكن ما حدث في بداية الأمر، كان العكس تمامًا. على الرغم من أن توفيق الحكيم يفتتح كتابه «من البرج العاجى» عام ١٩م بقوله: «البرج العاجى عند أكثر الناس معناه اعتصام الكاتب بالسحب اعتصاما يقصيه عن أحداث الدنيا وحقائق الوجود، وهذا غير صحيح، على الأقل بالنسبة إلىّ. فما من حدث استوجب تحرك القلم إلا حرَّك قلمى، وما من أمر هز البشرية إلا هز نفسى، بل ما من قضية من قضايا الحياة الكبرى التي تمس الإنسان وتطوره وتقدمه إلا شغلتنى ودفعتنى إلى الجهر بالرأى، حتى في النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية، دون التفات إلى عواقب الرأى الحر والنقد المر».. أقول إنه بالرغم من هذه الكلمات المبكرة الصريحة، فقد تسرع البعض بفهم برجه العاجى على نحو مختلف... لهذا وجدتنى أسأله:

ـ دأب بعض النقاد الواقعيين في إحدى الفترات على اتهامك بالاعتزال في البرج العاجى، ما رأيك في هذا الاتهام، وما تفسيرك له؟!

وكأنه لم يفاجأ بالسؤال، فقد أحسست به يعد الإجابة المنظمة في سرعة وهدوء:

الحكيم: ربما كانت «أهل الكهف» هى المسرحية التي تقصدها بكلام النقاد الواقعيين... فإذا كان ذلك ما تقصده بالفعل، فإننى أقول عن أهل الكهف أنفسهم ما يلى: إذا اندمجوا في المجتمع الجديد، فإن هذا يعنى أن المجتمع الجديد يعيش بين أحضان الرجعية والمنتمين إلى الماضى. أما إذا لفظ المجتمع الجديد أولئك الرجعيين المنتمين إلى العصور الماضية، فإن «أهل الكهف» تصبح مسرحية تقدمية في حدود هذا المعنى... ومن الغريب حقّا أنها فسرت على النقيض من هدفها التقدمى الأصيل...

أما إذا كنت تقصد العمل السياسى المنظم، فأنا ضده بالنسبة لى ولأى مفكر آخر... لقد قلت في كتابى «من البرج العاجى» ما نصه بالحرف: «ليس على الأرض أخطر ولا أقوى من آدمى يعيش من أجل فكرة»... وفى كتابى «تحت المصباح الأخضر» (١٩٤١م) تساءلت بوضوح: هل فهم أدباؤنا المعاصرون حقيقة رسالتهم؟ وفى كتابى «التعادلية» ـ في أكثر من موضع ـ قلت إن استقلال الفكر شيء والانعزال شيء آخر، المنعزل لا يتأثر ولا يؤثر. وقلت إنه ما من شك في أن مجرد حمل رسالة معناه التزام بتبليغها... والالتزام المثمر للفنان في رأيى هو الالتزام الذي ينبع من طبيعته، وأن

مسئولية المفكر الحر إنما هى أمام نفسه وحدها لا أمام حزب من الأحزاب أو حاكم من الحكام. ولم يخطر في بالى قط أن أعزل الفكر عن أى نشاط سياسى أو اجتماعى... فالعزلة التي دعوت إليها هى العزلة عن السياسيين لا عن السياسة، وعن الأحزاب لا عن المجتمع... على أننى في أحدث كتبى، «سجن العمر»، قد شرحت هذه النقطة بإسهاب حين قلت: «إن تكوين الأحزاب بعد ثورة ١٩١٩ على ذلك النحو الذي حدث، وتنافسها على اقتسام واقتناء أصحاب المال والجاه وكبار الملاك لضمهم إلى عضويتها، جعل قيادات هذه الأحزاب في أيدى تلك الطبقة، ولم يسمح للمفكرين والمثقفين الحقيقيين إلا بالمراكز الثانوية التي ليس لها حق التوجيه... ومن هنا ضعف الدور الفكرى والاجتماعى لهذه الأحزاب واقتصر نشاطها على الجانب السياسى... وحتى هذا الجانب أيضا قد تمخض أحيانا كثيرة عن مجرد تطاحن على كراسى الوزارة وتنازع على ثمار شجرة الحكم. وهو ما كان يهم أكثر تلك القيادات... أما الكاتب المفكر المثقف في نظرها، فكان في الأغلب مجرد قلم مستأجر للدفاع عن وجهة نظرها والهجوم على خصومها... وكان هذا ما نفرنى وأبعدنى عن هذه الأحزاب، وما جعلنى أقف ضدها جميعا، وأرى كل شيء يتحرك من حولى داخل إطار سياسى كاذب مزيف، وما جعل الصورة التي يمكن أن تكتب عن بلادنا وقتئذ أبعد ما تكون عما كانت تتمناه عواطفى المتحمسة التي دفعتنى إلى كتابة مثل «عودة الروح»...».

وبالرغم من هذا التفصيل، أريد أن ألخص وجهة نظرى مرة أخرى، في أن البرج العاجى كما أعرفه - وقد كتبت كتابا كاملا باسمه - هو البرج السياسى الحزبى فقط؛ لأن أدباء الماضى كانوا في أغلبهم أبواق أحزاب ... ولذلك كان على من يرفض أن يُستَخدَم بوقا لحزب ما أن يبتعد بنفسه وقلمه عن الحزبية المغرضة؛ ومن هنا أعلنت أنى سأعتصم في برج عاجى سياسى، لا ينتمى إلى أى حزب، وإن كان ينتمى إلى الإخلاص للشعب المصرى وحده. وقد يتناقض رأى الحزب الرسمى مع رأى الكاتب، ومن هنا لا مناص أمام الكاتب الحر من رفض الحزبية حتى يظل ضميره حرّا.

- بالرغم من أن الباحث المدقق يرقب بصمات فنك واضحة على بعض من جاءوا بعدك في الحقل المسرحى،فإن هذا الباحث أيضا لا يرى أى تأثير فكرى لكتاب مثل «التعادلية» هو تركيز غير مخل لاتجاهك الفكرى. فهل تعتقد أنهم يفصلون بينك كفنان وبينك كمفكر، أم ترى الأمر غير ذلك؟

الحكيم: نعم لم يحدث هذا التأثير؛ وذلك لأن النقد اهتم بالفنان أكثر من الاهتمام بالمفكر، ويرجع ذلك أيضا إلى غياب الناقد المفكر في بلادنا. فنحن أثرياء بالناقد الفنان الذي يبحث في الصفات الفنية للعمل الفنى، ولكننا فقراء في لون هام من ألوان النقد الحديث، هو النقد الفكرى الذي يقصر بحثه على استخلاص الاتجاهات الفكرية للعمل الأدبى.

ـ معنى ذلك أن لك رأيا في القضية المطروحة دائمًا: مهمة الناقد.. هل هى التخصص في الأصول الجمالية للأدب، أو أنه يتجاوز ذلك إلى ما تعبِّر به هذه الأصول عن وجهات نظر فكرية؟

الحكيم: لا شك في أن هناك بعض الفنانين الذين يعنيهم الشكل الفنى بصورة مستقلة عن أى هدف فكرى. هذا لا يعنى أن العمل الأدبى من الممكن أن يخلو من الفكر، ولكن يعنى أن فريقا من الأدباء يتخوفون من إرهاق الفكر لأدبهم. هؤلاء لا يحق للناقد المفكر أن يحاسبهم كمفكرين. إلا أن هناك فريقًا يكتب الفن والفكر جنبا إلى جنب. هذا الفريق هو منطقة النفوذ الأساسية للناقد الفكرى. وأعود بك إلى تساؤلك السابق: أين موقع «التعادلية» من حيث تأثيرها وفعاليتها؟ فأقول إن هذا الكتاب لم يصل إلى وعى الناقد الأدبى الفنان، الذي اعتاد أن يدرس الأعمال الفنية من قصص ومسرح، كما أنه لم يصل إلى وعى الناقد الفلسفى، الذي اعتاد أن يكتب وينقد ويدرس الكتب الفكرية والفلسفية والاجتماعية. «التعادلية» كتاب يقع بين الفن والفكر، من هنا لم يدخل دراسات النقاد المسرحيين والقصصيين، كما لا يدخل نطاق البحوث الفكرية الخالصة.

لهذا لم يتأثر به أحد تأثرًا إيجابيّا كما لاحظت أنت.

والحديث عن «التعادلية» لا يمر دون التوقف عند مكانها من اتجاهات الفكر الحديث. فقلت لصاحب نظرية التعادل:

ـ ما موقف «التعادلية» من مذاهب الفكر الكبرى المعاصرة، كالوجودية والماركسية؟ هل هو التضاد، أو التكامل، أو التفاعل؟

وأجاب في حماس شعرت أنه يخص به هذا السؤال:

الحكيم: ربما كانت «التعادلية» أقرب ما تكون إلى الوجودية، ولكن مجالها مختلف قليلا؛ لأن التعادلية

عندى تستهدف أولا وأخيرًا «مقاومة الضعف». ولعل ذلك مرده إلى أنها امتداد أو بلورة لتفكيرنا المصرى القديم في مقاومة الفناء.

- بذلك، فهى فكرة محلية؟

الحكيم: نعم، ولكن يمكن تطبيقها في بيئات مماثلة لبيئتنا يحتاج فيها الشعب إلى مقاومة الطغيان أو الضعف. وأريد أن أستكمل الإجابة السابقة فأقول إن التعادلية لم تتعرض للناحية السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وهذه كلها المجال الحيوى للماركسية. ومع ذلك، فهى تتعرض لهذا المجال في خطه العام. بمعنى أنك إذا قلت إن المجتمعات الرأسمالية يطغى فيها رأس المال والطبقة البورجوازية طغيانا يكاد يضعف الطبقات الشعبية الكادحة، فإن التعادلية هنا تقف إلى جانب مقاومة هذا الطغيان الاجتماعى والاقتصادى، أى أنها تقف إلى جانب الفئات المضطهدة المسحوقة.

- في هذه النقطة أود أن أستوضحك بشأن التعادلية وموقفها من ظاهرة اجتماعية تقول بها الماركسية، وهى الصراع الطبقى. هل ترى التعادلية تجميد هذا الصراع، أم هى لا تراه نوعا من التوازن بين الطبقات؟

الحكيم: الصراع الطبقى ظاهرة علمية واقعية لا سبيل إلى إنكارها. وقد كانت البرلمانات السابقة على بنائنا الاشتراكى تحرص على رفض كل فكرة تمس مصالح رءوس الأموال الزراعية والتجارية والصناعية؛ لأنها برلمانات طبقية منحازة بطبيعة تكوينها. والتعادلية، لذلك، ليست تجميدًا فكريّا، بمعنى وقف كفتَى ميزان في خط مستقيم؛ لأن هذا من الوجهة العملية مستحيل: فما من ميزان في العالم مهما دق يمكن أن تقف كفتاه في خط مستقيم أكثر من لمح البصر.. وبعد ذلك يأخذ في التلاعب والاهتزاز، أى أنه تنشأ بالضرورة «روح مقاومة» بين الكفتين.

- ما هى مصادر اتجاهك الفكرى نحو التعادلية؟

الحكيم: مسألة اجتهادية، نتيجة شعور ذاتى وملاحظة شخصية لمقاومة الضعف في شعبنا. هذا لا يمنع أنها تبلورت في ذهنى عبر قراءات مختلفة في المذاهب الفلسفية والاقتصادية والاجتماعية والعلمية. يتضح هذا من العبارات والنظريات المختلفة الموجودة بالكتاب.

ـ ما هو العمود الفقرى للتعادلية إذًا؟

الحكيم: هو مقاومة الطغيان المدمر لأى قوة من القوى.. كل طغيان لشىء هو تدمير لشىء آخر.

ـ هل تعتقد أن هناك رباطًا فكريًا واضحا بين رواية «عودة الروح» وكتاب «التعادلية»؟

الحكيم: ربما في روح مقاومة الضعف والموت. عن طريق غرس شعور البعث في «عودة الروح». ولكن الرباط الفكرى في الاثنين هو روح المقاومة، ويخيل إلىّ أن «التعادلية» تكمل «عودة الروح»؛ لأن «التعادلية» كانت سيئة الحظ باسمها، فقد أوجد هذا الاسم شيئا من اللبس في بعض الأذهان. ذلك أن المعنى الحقيقى المقصود من الاسم هو «المقاومية». ولكنى وجدت أن هذه الكلمة عسيرة في النطق. غير أن روح الكتاب داخله تدل على أن المقصود بالتعادلية هو مقاومة الكفة الطاغية، سواء في سلطة أو قوة أو ضعف أو مرض أو كل ما من شأنه أن يطغى على الوضع السليم في الإنسان والمجتمع.

هذه الإجابة تجرنا بدورها إلى موقف الفنان من السلطة والمجتمع، لذلك سألت الكاتب الثائر رغم اعتزاله في البرج العاجى:

ـ في أحد كتبك تقول إن الأديب أو الفنان ليس مصلحا، ولكنه مُصلح المُصلح؛ فماذا تقصد؟ ألا يتوجه الكاتب بما يكتب إلى جماهير القراء قبل أن يتوجه بها إلى السلطان؟

الحكيم: القصد أن فعل الأديب المباشر هو تكوين مصلح الغد الموجود اليوم بين الجماهير، وكذلك المصلح الموجود فعلا في السلطة. ولكن هذا لا يمنع من أن بعض أعمال الأديب أو الفنان من الممكن أن تكون ذات شطرين، فبينما يكون من أهدافها تكوين المصلح ولفت نظره إلى ما ينبغى. فإنها يجب أن تتوجه إلى الجماهير في نفس الوقت، بطريق مباشر، لتؤثر فيها تأثيرًا عميقا واسع النطاق.

ـ في كتابك «تحت المصباح الأخضر» تساءلت: هل فهم أدباؤنا المعاصرون رسالتهم؟ وأجبت بالنفى بعد مقارنة موضوعية عادلة بيننا في مصر وبين الأدباء في أوروبا، وكان ذلك منذ حوالى ربع قرن، فما رأيك الآن؟ هل أدى الأدباء المعاصرون رسالتهم؟

الحكيم: نعم، اليوم نجد الاتجاه واضحا نحو تحميل الأديب رسالة التعبير عن العصر، وقلما نجد أديبًا

من أدبائنا اليوم لا يجعل أهم اهتماماته التعبير بقدر الإمكان عما يحدث من حوله في مجتمعه وعصره. وبذلك كاد يختفى من تفكيرنا الأدبى اليوم فكرة الأدب أو الفن على أنه مجرد زخرف لفظى أو فنى أو لغوى. وهكذا أصبح الفن والأدب تعبيرًا عن الحياة ودفعًا لها وتغييرًا لمعالمها، وبذلك يكون متصلا بها أوثق الاتصال.

كان لا بد أن أنتقل من الجانب النظرى المحض في حياة توفيق الحكيم وفكره، إلى الفن الذي نذر له حياته: إلى المسرح. وأردت أن أبدأ بمشكلة. طالما حيرتنى:

ـ ما رأيك في التسميات التي خلعها النقاد على مسرحك ذى الطابع التجريدى أو الفكرى أو الذهنى أو غير ذلك مما يقوله النقد؟ هل هى تسميات مطابقة لما تريد أن تحققه بواسطة الإطار الذي تخلقه، أو أن لك رأيا في هذه القضية؟

ولم أكن وحدى الحائر، فقد كان توفيق نفسه حائرًا لفترة من الزمن: أحقًّا هوهذا الفنان الذي يصفه النقاد، أم أنهم ما زالوا يلاحقون «صورة» جديدة عليهم وعلى موازينهم، ومن ثم فتسمياتهم ليست إلا محاولات اجتهادية؟ غير أنه بعد «إمعان الفكر» كما يقول، استطاع أن يصل إلى تفسير يرضيه:

الحكيم: كل هذه التسميات ممكنة فيما يختص بمسرحيات معينة، ولكن مجموعة مسرحياتى الكاملة فيها أشياء أخرى كثيرة تسير في اتجاه غير الاتجاه الفكرى أو الذهنى أو التجريدى. ويبدو أن النقاد ركزوا اهتمامهم فقط على بعض المسرحيات ذات الطابع النظرى الذي لا يتصل مباشرة بمشكلات حياتنا اليومية (من حيث الإطار فحسب)، وكان هذا التركيز عاملا رئيسيًا في عدم التفاتهم إلى المسرحيات الأخرى ذات الطابع الاجتماعى الذي يتصل بواقع حياتنا اتصالا مباشرًا، من حيث الإطار أيضا. أما تسمية الذهنى أو الفكرى أو التجريدى، فإنها تسمية خاصة فيما يبدو، ذلك أن النقد الأوروبى لا يتصور إلا أن كل مسرحية تشتمل على جوانب ذهنية وفكرية. أما التجريد فهى تسمية بعيدة كما أعتقد.

ـ من «أهل الكهف» إلى «شمس النهار» تغلب الأسطورة على التكوين الدرامى لمسرحياتك، فما هى أوجه التطور التي تلاحظ أنها طرأت على تناولك للأسطورة في الشكل المسرحى؟

الحكيم: الأسطورة استخدمت في أدبى عدة استخدامات: استخدمتها فلسفيّا في «أهل الكهف»

و«شهرزاد» وسياسيّا واجتماعيّا في «براكسا» و«إيزيس» و«السلطان الحائر» و«شمس النهار». وفى جميع الأحوال كنت أناقش، ضمن الإطار الأسطورى، قضايا معاصرة؛ لأن هذه المسرحيات لا علاقة لها بالتاريخ ولا بالماضى. فهى ليست على الإطلاق مسرحيات تاريخية، بالرغم من تاريخية الإطار في بعض الأحوال.

ـ وبمناسبة «أهل الكهف» فقد طالعت لأكثر من ناقد ممن ينتمون إلى أجيال مختلفة أنها مسرحية رجعية تدعونا إلى الوراء. وهذا الرأى يخلق مشكلة نقدية طريفة، فقد كتبت هذه المسرحية الرجعية في نظرهم، جنبًا إلى جنب مع بعض الأعمال الأخرى التي لا يشك أحد في ثوريتها؛ فهل يمكن للكاتب أن يتناقض مع نفسه في لحظة حضارية واحدة؟ أم أنه لا تناقض هناك كما يذهب أولئك النقاد؟

كان توفيق الحكيم قد حدثنى عن مشكلة «أهل الكهف» عند النقاد الواقعيين في إجابة سابقة، ولكنى توقعت أن يضيف جديدًا حول الشطر الأخير من السؤال. وكان توقعى صحيحًا:

الحكيم: أكرر أن «أهل الكهف»، على عكس ما قال به بعض النقاد، هى مسرحية تقدمية، تثبت أن لا مكان للرجعية في مجتمع جديد. ولذلك نرى المجتمع الجديد يطرد الرجعيين إلى كهوفهم؛ لأنهم يمثلون الماضى. ولذلك فهى تتمشى مع «عودة الروح» التي يتطور فيها المجتمع من القديم إلى الجديد في صورة زنوبة وسنية، وبالتالى فهى عودة الروح إلى مصر بعد قيامها من نوم طويل إلى حياة جديدة... ومن هنا لا يوجد ثمة تناقض في موقفى، من وجهة نظرى؛ لأن الروح التي صدر عنها الكتابان هى روح واحدة: هى النظر إلى الأمام، ورفض كل رجوع إلى الوراء...

ـ وتوفيق الحكيم، المعتزل في البرج العاجى، هو نفسه الذي جعل من «الشعب» خامة أصيلة لفنه وفكره جميعا... وإذا كان «أهل الكهف» و«عودة الروح» عملين تقدميين متكاملين فهما في نفس الوقت عملان رائدان في المسرح والرواية... تقدميتهما إذًا ليست مقصورة على جانب دون آخر؛ إنهما إضافة باهرة إلى الفن والفكر معا... في الفن كانا حدثًا في تاريخنا الأدبى الحديث، وفى الفكر كان الشعب المصرى هو المضمون الذي يستهدفه توفيق الحكيم... من هنا بالتحديد، جاءنى هذا السؤال:

ـ كيف نبع اهتمامك بالفئات الكادحة من فقراء الفلاحين الذين عبرت عنهم في «يوميات نائب»؟ ولماذا

يحتل الفلاح بالذات في بعض أعمالك مكانًا يرتفع به إلى مستوى الرمز؟...

الحكيم: إنى من طبقة متوسطة عاشت بين الفلاحين كما ترى في «سجن العمر»... لقد كنت أعيش مع الفلاحين حياتهم كاملة، حتى الجوانب السلبية فيها، كأن أشرب من مياه الترعة مثلهم... على أن اهتمامى بالفلاح والأرض مرده إلى سبب أعمق، هو أنهما أكثر تجسيدًا للروح المصرية... فالفلاح، كما قلت في «عودة الروح»، يحتفظ برواسب خمسة آلاف سنة في أعماقه نظرا لبعده عن عوامل التغير في حضارة المدن... هو عندى رمز الروح المصرية الخالدة بجذورها العميقة ذات العصارة الأبدية...

ـ ما هى الحدود الواجب قيامها في نظرك بين التاريخ والفن؟ فقد قرأنا لك بعض المسرحيات التي تستلهم أحداثًا تاريخية معينة... فلماذا وكيف نشأ هذا الاتجاه في فنك؟ ثم ما هى الفواصل التي تعتقد أنه لا بد من وجودها بين الخامة التاريخية والإطار الفنى؟ وأين يقع الفكر بين الخامة والإطار؟

الحكيم: التاريخ، عندى، يجب أن يكون إطارًا فقط للفن والفكر... أى أنه لا ينبغى أن يكون الفن في خدمة التاريخ، ولكن أن يكون التاريخ في خدمة الفن...

ـ كانت الفكرة المصرية كما تتضح في «عودة الروح» هى الشغل الشاغل لأبناء جيلكم، مما يؤكد أن ثمة ظروفا مشتركة وحدت تفكيركم حول هذا المحور... فما هى هذه الظروف؟ وهل كانت الفكرة المصرية في ذلك الوقت مجرد فكرة نظرية على المستوى الفلسفى، أم أن لها أبعادًا روحية واجتماعية بعيدة المدى؟...

الحكيم: التجاذب والتمزق بين فكرة الانتماء إلى الدولة العثمانية أو إلى الغرب دفعنا إلى التفكير في مصريتنا أى ذاتيتنا واستقلالنا السياسى ثم الروحى. فإذا عدت إلى لطفى السيد وسلامة موسى وهيكل وعبد القادر حمزة، سوف تلاحظ أن الفكرة المصرية كانت لها أبعادها الروحية والفلسفية لا الاجتماعية والسياسية فحسب...

ـ ما مو الفـرق إذًا بين مصـر في «أمل الكهف» و«عودة الروح» و«يا طالع الشجرة» و«الطعام لكل فم»، على الترتيب؟ فلا ريب أن مصر تخللت هذه الأعمال جميعًا، ولكن هذه الأعمال بدورها

تجسد مراحل تاريخية مختلفة، انعكست بصورة أو بأخرى على مضمون هذه الأعمال وشكلها...

الحكيم: أستطيع أن أقوم بهذا التصنيف لأعمالى: «أهل الكهف» و«عودة الروح» تمثلان البعث ومقاومة الفناء، «يا طالع الشجرة» تمثل فكرة الجذور والاستمرار معا، ففيها استخلصت إطارًا فنيّا حديثا للفلكلور القديم مع مضمون متعدد التفسيرات، «الطعام لكل فم» هى مصر المعاصرة الباحثة دائما عن حل لأكبر مشاكل الإنسان: الجوع...

كان سؤالـى السابق امتدادًا للسؤال السابق عليه، ومصدرًا للسؤال التالى في آن واحد:

ـ هناك من النقاد من يقرر أنك حين تدعو إلى فكرة اجتماعية، كما هو الحال في «الطعام لكل فم» و«شمس النهار»، فإن ذلك يتم على حساب الفن... ما رأيك في هذه الملاحظة أصلا؟ فإذا كانت صحيحة فما هو تفسيرك لها؟

الحكيم: دائمًا، كانت فكرة الدعوة على حساب الفن، بنسبة قليلة أو كـبيرة، في كـل فـن وأدب، قديم وحديث.. ويلاحظ ذلك حتى من أيام الفـــن الفرعونى، فإنـه كلما اشتدت الرغبة في أن يكون هذا الفـن ممثلا لإحدى الدعوات، فإنه يضعف قليلا عن مستوى الفن الذي يُتْرَك فيه الفنان على السجية... وفى الفن الحديث ـ عند برتولد برخت مثلا ـ نشاهد هذه المستويات الفنية المختلفة في مسرحياته على حسب قوة الرغبة في التعليم المباشر... ولذلك لا نستطيع أن نضع «مسرحية بادن التعليمية» في المستوى الفنى الذي نجده في كثير من مسرحياته الأخرى الرائعة... غير أن هذا كله لا يمنع من ضرورة تحميل الفن أحيانًا رسالة الدعوة والتعليم عندما يحتاج المجتمع إلى ذلك... وليجعلها الفنان ضريبة لا بد منها باعتباره مواطنا مؤمنًا برسالة تغيير المجتمع يريد تبليغها إلى شعبه مباشرة.

ـ هذا ما يقوله سارتر منذ شهور قليلة، إنه يدعو الأدباء الإفريقيين إلى هجران كتابة الروايات في باريس، والذهاب فورًا إلى بلادهم ليعلموا أطفال شعبهم مبادئ القراءة والكتابة...

الحكيم: هذا كلام سليم وممتاز حقّا، ولكن لم أقرأه للأسف.

ـ بين «رحلة إلى الغد» و«الطعام لكل فم» مسافة فكرية طويلة، هكذا يرى البعض، فالأولى تنظر إلى العلم نظرة يشوبها الفزع من الغد، بينما الأخرى ترى على العكس أن العلم هو مخلص البشرية

ومنقذها الوحيد من مشكلة البشر الأزلية: الجوع. ولكن هناك فريقًا آخر يرى أن المسرحيتين تتكاملان معا في دلالة فكرية واحدة، هى التصور المثالى لمشكلات الإنسان: إذ تقول «رحلة إلى الغد» بفظاعة ما يمكن أن يؤدى إليه العلم من برود وجمود في حياتنا اليومية، في حدود أن العلم مجموعة من أنابيب الاختبار بين جدران صماء هى المعمل ـ وتأتى «الطعام لكل فم» لتقول إن هذا العلم المعملى يمكن أن يزيد خيرات الحياة ويقضى على مشكلة الجوع. هذا منهج مثالى في الفلسفة، يتجاهل المعنى الاجتماعى للعلم، أى أنه يُغْفِل العلم كمنهج في التفكير الاجتماعى. والمنهج العلمى في الفكر الاجتماعى يستضىء بالخريطة الطبقية للمجتمع والعالم بأسره، ويبدأ في حل مشكلة الجوع انطلاقا من الأرض الاجتماعية وطبيعتها لا من بين جدران المعمل. فلربما ينجح العلم المعملى في الاستفادة من خيرات الطبيعة وزيادتها، ولكن البناء الطبقى للمجتمع الإنسانى سيتيح للقلة أن تستأثر بهذه الخيرات حتى تتحكم في الكثرة، حتى إذا اقتضى الأمر أن تُلْقِى هذه القلة بخيرات الطبيعة في البحر، كما يحدث بالفعل في بعض أقطار العالم. أما المنهج العلمى فيدرس المجتمع الإنسانى ويحلله طبقيّا ويستفيد من العلم المعملى، ومن بقية العلوم الإنسانية حتى يصل إلى الحلول الجذرية الواقعية الثورية، بدلا من الحلول الخيالية التي تتراءى لدى بعض الحالمين، كما هو الحال عند بطل «الطعام لكل فم».

معذرة إذا كنت قد أطلت، ولكن ما رأيك في هذا الكلام؟

الحكيم: «الطعام لكل فم» هى مسرحية العلم في خدمة الإنسانية، أما «رحلة إلى الغد» فهى الخوف من أن يسيطر العلم وحده غدًا، سيطرة قد تقتل الإنسانية. ولهذا السبب لا بد من العاطفة لتقاوم طغيان العلم (هذه هى التعادلية). مجال «الطعام لكل فم» هو مجتمعنا اليوم وحالة العلم في صورة خيرة. ولكن «رحلة إلى الغد» هى تصور تضخُّم العلم في عالم الغد تضخمًا مخيفًا يخشى منه على القيم الإنسانية نفسها من حيث هى عاطفة وإيمان وعمل.

ـ ألا ترى معى أن مسرحية «يا طالع الشجرة» من الصعب أن نسلكها في الخط البيانى المتدرج الذي يعلنه إنتاجك الفنى في السنوات الأخيرة؟ أى أنها تكاد تكتسب قيمتها الفنية والفكرية من ذاتها، وبصورة مستقلة نسبيّا عن تطورك الفكرى الأخير فهى ليست حلقة في سلسلة، ولا همزة وصل بين معنيين ـ كما يراها معظم النقاد ـ تقف بمفردها في صف طويل، وحيدة في تجربتها لا ترتكز على

تراثك السابق عليها ولا تومئ بإنتاجك التالى لها. لقد نالت العديد من التفسيرات المتعارضة، فكيف تراها أنت؟

الحكيم: ربما كانت ملاحظاتك كلها صحيحة، ولكن هذا لا ينفى انتماءها إلى الخط الشعبى، أى إلى الرغبة في إلباس موحياتنا الشعبية أردية فنية عصرية، وهذا ما حدث «لشهرزاد» ولكن بفن عصرها، في حين أن «يا طالع الشجرة» هى أيضا نتيجة حياتنا الشعبية، ولكن في أحدث رداء معاصر. والغرض من هذا هو التدليل على إمكان الاستفادة من منابعنا الشعبية المصرية الخالصة فنيّا وفكريّا.

ـ ليست «يا طالع الشجرة» وحدها التي تأثرت من إنتاجك وإنتاج جيلك بأحدث رداء عصرى في أوروبا.. والسؤال هو: إلى أى مدى كان للأدب الغربى تأثير على أدبك، وما هو المناخ الذي ساعدك على التفكير في خلق جنس أدبى جديد على التراث العربى؟ وما هى العوامل المباشرة التي جعلت منك الكاتب المسرحى الأول في حياتنا الأدبية المعاصرة؟

الحكيم: كان لا بد لأدبنا من التأثر بالغرب في الرواية والقصة القصيرة والمسرحية ـ وبخاصة المسرحية؛ نظرًا لأنها بلا جذور في آدابنا ولغتنا العربية. فكان لزامًا على كل من يريد إنشاء مثل هذه الفنون الجديدة أن يرجع إلى المصادر الغربية، وكان لا بد لنا ـ كما سبق أن ذكرت ـ من إدخال وإنشاء هذه الفنون في بيئتنا الأدبية، إذ إن هذه الفنون مرتبطة ارتباطًا وثيقا بنوع المجتمع الحضارى الذي نعيش فيه ونحاول تطويره. فممَّا لا شك فيه أنه لا يمكن أن يكون هناك مجتمع متحضر في القرن العشرين ولا يعرف أهله فن الرواية والقصة القصيرة والمسرحية، ويكون كل نتاجه البشرى مقصورًا على فن المقالة. هذا إلى ضرورات التطور الاجتماعى وظهور الوعى الشعبى الذي يتطلب تصوير المجتمع والفكر تصويرًا حيّا يستطيع أن يعكس كل كوامن المشاعر القومية، ويبلور الأفكار التي يمكن أن ترقى ملكة التفكير وتدفع المجتمع إلى مستويات أرفع. كل هذا اقتضى ضرورة وجود الرواية والأقصوصة والمسرحية. كما اقتضى أن تكون في هذا المجتمع المتحضر مسارح وأن تكتب له مسرحيات. وأساس هذا كله الحضارة الأوروبية التي عرفت المسرح، ولم تكن حضارتنا قد عرفته بعد، فحدث التفاعل الضرورى بينهما.

وثار في مخيلتى سؤال وددت لو أخفيه، ولكن الرجل الكبير أحس بما أعانيه من محاولة الكتمان،

فابتسم وهو يقول: «هات ما عندك، لاتخف؛ أعرف أن مسألة علاقتنا بالحضارة الغربية من المسائل الشائكة في نظر البعض. ولكنها في المستوى الفكرى والأدبى والفنى، ينبغى أن تكون على غير هذا النحو». عندئذ فقط تشجعت وقلت:

- ألم ينتج عن هذا التفاعل الحضارى أى مركبات أو عقد بالنسبة للأديب المصرى؟

وبهدوء لم تزايله الابتسامة ولا الحماس، أجابنى:

الحكيم: اسمع.. فكرة الشرق شرق والغرب غرب هذه، ليست صحيحة. تصوُّر البعض أن الشرق كان وما يزال روحيّا فقط، وأن الغرب كان وما يزال ماديّا فقط، تصور يتجاهل الحقيقة. وقد ذكرت هذه الحقيقة في كتابى «من البرج العاجى» حين قلت ما نصه:«يذكرون أن كاتبًا شرقيّا راعه افتقار بلاده إلى ما عند الغرب من أسباب القوة فقال: أنا الشرق، عندى فلسفات، فمن يبيعنى بها طائرات؟!... هذه الكلمة خطأ كلها فليس عند الشرق اليوم فلسفات، وإن الشرق يوم كانت عنده فلسفات كانت عنده أيضا كل ضروب القوة المعروفة في تلك العهود. بل إن الفلسفات يوم كانت موجودة في أرضه فكر في اختراع الطائرات عباس بن فرناس، وإن هذه الفلسفات يوم انتقلت إلى الغرب انتقلت معها بذرة روح الاختراع التي أنبتت الطائرات».

- ولكن، ألم يؤد التفاعل الحضارى بيننا وبين الغرب إلى أى لون من ألوان القلق؟

الحكيم: نعم، ولكنه قلق عام. أما أنا فقد كان لى قلقى الخاص، وأعود بك مرة أخرى إلى «البرج العاجى» إذ أقول: «إن الحرب المستعرة المستترة داخل نفسى منذ ولدت، تلك الحرب التي لم تعرف يوما الهدنة ولا السلام، جعلت منى رجل كفاح دون أن أشعر أو أريد. إنى لم أذق قط طعم الاطمئنان، إنى لم أنعم قط براحة الاستقرار. لكأنى دائمًا أمتطى ظهر جنى وأركض خلف صيد وهمى، ليس في الأرض حد يقف عنده ركضى. ماذا أريد؟ وماذا يراد منى؟ لست أدرى. إنه كفاح داخلى أثخن نفسى بالجراح». ولست أدهش حين أجد نفسى بعد حوالى ربع قرن أو أقل قليلا، أكتب في «سجن العمر» بالحرف: «إنى في حالة قلق دائم طول حياتى؛ حتى عندما لا أجد مبررًا لأى قلق، سرعان ما ينبع فجأة من تلقاء نفسه... هذا القلق الروحى والفكرى لا ينتهى عندى أبدًا ولا يهدأ... إنى سجينه سجن الأبد»... هذا هو قلقى الخاص، ولك ولغيرك أن تفسروه كما تشاءون. ولكنه في النهاية لا يندرج مع

القلق العام الذي يصيب حضارة بأسرها...

لا يستطيع أحدممن تتاح لهم فرصة الحديث مع توفيق الحكيم، إلا أن يستوضحه الرأى في القضايا التي تشغل الرأى الأدبى العام: الحركة النقدية، النقد المسرحى بشكل خاص، مستوى المسرح في بلادنا، كمّا وكيفًا، إخراجًا وتأليفًا...وأوجز توفيق الحكيم رأيه، كشأنه دائما فيما يخص هذه الأمور فقال:

الحكيم: كلها تبشر بالخير، وتحتاج إلى عناية أكبر، وتفرغ وتخصص.

ـ أين يقع الأدب المصرى في نظرك من حركة الأدب العالمى؟ هل لا تزال محليتنا قاصرة عن اللحاق بركب الإنسانية المعاصرة، أم أننا حققنا بعض الخطوات في هذا السبيل؟

الحكيم: أدبنا المصرى المعاصر، سيلحق حتما بركب الإنسانية المعاصرة، وقد حققنا فعلا بعض الخطوات في هذا السبيل... ولكن يجب ألاّ ننسى أن ثلاثين أو أربعين أو خمسين سنة (وهى عمر محاولاتنا في هذا المجال) لا تكفى للحاق طفرة واحدة بأدب عالمى عمره خمسمائة عام أو أكثر... ولكننا على كل حال نسير بخطى سريعة...

ـ هل تتابع محاولات الأجيال الجديدة في أدبنا الحديث، وماذا تريد أن تقول لأصحاب هذه المحاولات؟

الحكيم: إنى أتابع فعلا إنتاج الأجيال الجديدة، وهى في جملتها تملؤنى ثقة واطمئنانًا، وتجعلنى أستبشر، بل وأعتقد أنه في إمكاننا أن نختصر بعض الزمن في اللحاق بالركب العالمى... ولكن الشىء الوحيد الذي ينقص، والذى ينبغى أن يكون دائما موضوع نظر للوصول إلى هذه الغاية بواسطة هذه الأجيال الجديدة هو كلمتان لا أكثر: الاطلاع والانقطاع... يجب أن تكون هاتان الكلمتان شعار الأجيال الجديدة... مرة أخرى: الاطلاع والانقطاع...

ـ كان لبعض أعمالك آثار مباشرة: «يوميات نائب في الأرياف» كان من آثارها إنشاء وزارة الشئون الاجتماعية ومصلحة الفلاح، و«عودة الروح» كان لها أثر كبير على قائد الثورة العربية المعاصرة أعلنه أكثر من مرة، فما هى آثار الأعمال الأخرى التي تعتز بها؟

الحكيم: لا أعرف بالضبط...

ـ ماذا لم تحققه بعد، ونرجو لك طول العمر لتحقيقه؟

الحكيم: أشياء كثيرة جدّا، وكلما تقدم بى العمر تبين لى ضآلة ما حققت.

ولم يكن الفضول هو الذي أثار سؤالى الأخير في هذا اللقاء الممتع، وإنما لأننى فوجئت في كتاب حديث لتوفيق الحكيم هو «رحلة الربيع والخريف» أنه كان يكتب الشعر في حياته الأدبية الباكرة. ولم يكن يكتبه فحسب، بل كان يصنع شيئا آخر: هو معايشة الحركات الحديثة في الشعر الغربى. وهناك في باريس كتب عدة مقطوعات يقول عنها في كتابه الجديد: «من تلك الأعمال التي مزقت أكثرها لم أعثر إلا على هذا القدر من مقطوعات، بعضها مكتوب في الأصل على النسق النثرى المتصل الجمل والفقرات، وبعضها وهو المنشور هنا لا يحمل عناوين. ولم أعد أذكر لماذا لم توضع لهذا البعض عناوين؟ لعله ذلك اللون أيضا، كان يرفض أحيانًا أن يمسك بأصبع القارئ ليضعها في مفهوم محدَّد بعنوان، كأنه الطبيعة الغامضة المبرقعة بالصفاء ـ أو خدعة الصفاء ـ كما قلت وقتئذ أيضا في «شهرزاد». هذه الطبيعة الصامتة التي تلقى تحت أعيننا بالكائنات دون أن تضع لنا فوقها العناوين واللافتات». واقتبست له بعضًا من قصائده، فعلق عليها توفيق الحكيم في معرض حديثه عن قضية الصراع بين الشعر التقليدى والشعر الحديث، والقضية التي يعلن فيها رأيه هنا للمرة الأولى؛ فيقول:

الحكيم: هذه أشياء نشرتها الآن في كتاب واحد مع مسرحيتين جديدتين لمجرد الربط بين محاولة مسايرة التجديد في عهد الشباب وعهد الشيخوخة... محاولات شعرائنا الجدد ومحاولاتى تؤكد شيئًا واحدًا، هو أن استلهاماتنا في الرواية والقصة القصيرة والمسرح كانت استلهامات الحضارة العالمية كلها. في ذلك الوقت الذي كان فيه الشعر العربى مستثنى من أى موحيات عالمية معاصرة من حيث الشكل... منذ كنت في باريس أثناء الشباب، كنت في معمعة الاتجاهات الشعرية الحديثة... في ذلك الوقت كانت السوريالية في الشعر والفن تولد أمامى؛ لأن المنفستو الذي أصدره أندريه بريتون كان صادرًا بالفعل في تلك الأيام الجديدة (في السنوات العشرين الأولى من هذا القرن [العشرين]) ... وكانت هذه الحركة أولى الحركات التي هزت الشكل الشعرى التقليدى في أوروبا. وربما كان هذا ما ذكرنى وقتها بأن بعض آيات القرآن بلغت من الموسيقية والقوة الفنية المعجزة ما استغنت به عن الإطار الشعرى التقليدى بقافيته وأوزانه، مما جعلنى أربط في ذهنى بين ذلك وبين الحركة الشعرية القائمة في أوروبا حيث يعتمد الشعر على قوته الذاتية دون وزن الأوزان...

وأنا شخصيّا، عندما فعلت ذلك، لم أكن أرغب في أى تجديد شعرى بالنسبة لشعرنا العربى، ولم أتصور ذلك... ولكن ما حدث فىما يسمى بالشعر الجديد هو نفس ما حدث بالنسبة للرواية والأقصوصة والمسرح، من الاتجاه إلى موحيات الحضارة العالمية... وهو الأمر الذي كان غير متصور نظرًا لأن شعرنا العربى له مكانته وتقاليده المغروسة منذ آلاف السنين... لذلك فإن فتح نوافذ قد تهب منها ريح أو حتى نسيم على بناء شعرنا التقليدى العتيد هو بغير شك أمر يصدم الكثيرين... كما أنه قد يؤذى آذان من يحب الاستمتاع بالموسيقى الناقحة في الشعر التقليدى... وأنا، شخصيّا، ما زلت أترنم بالشعر القديم وتطربنى أوزانه...

إلا أن هذه النوافذ، التي فتحها حديثا أنصار الشعر الجديد أو الحر، لها ما يبررها بنفس المبررات تقريبا التي صاحبت نشأة الفن المسرحى والرواية والقصة القصيرة... ومهما يكن من اختلاف الرأى حول هذا الموضوع، فإننا ينبغى أن نقبل دائمًا فتح النوافذ الجديدة، ولا تفزعنا النتائج التي قد لا تكون مكتملة الآن كل الاكتمال، ولكنها سوف تكتمل غدًا.. على أن بعض هذه النتائج التي ظهرت حتى الآن تعجبنى شخصيّا، وإن كانت قليلة العدد... كل ما يمكن أن نخشاه على هذا الاتجاه الحر التجديدى الحديث، هو كثرة الزيف الذي يمكن أن يندس بين الأصالة والموهبة الحقة...

غالى شكرى

مجلة حوار بيروت مارس - إبريل ١٩٦٥م

المخرج والمؤلف

سمعت أنه في الطابق العلوى وقد عاد من الإسكندرية فأسرعت لاهثًا إليه... صاحب العصا الخالدة ورائد كل جديد مستحدث في أدبنا القائم... كان يجلس في مكتبه بالغرفة الواسعة يقرأ جريدة الأوبزيرفر.. وحيانا وهو يخلع المنظار ويبتسم... ودعانا إلى الجلوس أنا وصاحبه وصاحبى وصاحب الشموع المحترقة: محمود يوسف... واعتدل في جلسته ليطلب لنا قهوة مستبعدًا من البداية الصورة المكرَّرة عن أنه يضن بمثل هذه التحية أو ما هو أغلى منها على زائريه!! أبدا!! فهناك غير القهوة... ولنا أن نطلبها إذا شئنا... المرطبات بكافة أنواعها... ومهما غلا ثمنها...

وليس أمتع من قراءة توفيق الحكيم غير الجلوس إليه والاستماع إلى أحاديثه... لقد انصرمت شهور والرجل في منارته العاجية على شاطئ البحر مع نجيب محفوظ... وها هو ذا قد عاد مع بداية الموسم الجديد... ترى ماذا في جعبته هذا العام من إنتاج يدفع بنا إلى الأمام... وهز الحكيم رأسه أسفًا. إنه لم يكتب لهذا العام شيئا!... وعلى حد ما أكد، لن يكتب للمسرح بعد ذلك وربما لمدة طويلة!

لكن لماذا؟!.

لأن من يخرجون في المسرح! ومن يمثِّلون في المسرح! تصوروا!! أنا حى والحمد لله... وصحتى لا بأس بها... ومكانى معروف يستطيع من يرغب في مقابلتى أن يلقانى... تصوروا! مسرحياتى توزع على مخرجين يقدمونها على المسرح... ولا يحاول أحدهم أن يراجعنى بالنسبة لإخراجها!!

مخرج قدم لى مسرحيتين لم أر وجهه! كيف يفهم النص؟! وكيف يتذوقه؟! وكيف يحسه؟! ما هى مهمة المخرج إلا أن ينقل ما أكتبه.. وما يكتبه أى كاتب.. نقلاً أمينًا مخلصا إلى الجمهور!

وما معنى هذا؟!

ويصمت الحكيم قليلا.. ثم ينطلق ليروى لنا من تجاربه في باريس وغير باريس بل هنا عندنا أيضا... كيف أن الوسيط الأمين الذي هو المُخْرِج لا يقدم على إخراج مسرحية إلا إذا درس نصها دراسة كافية قد تدفعه إلى الاطلاع على عشرات المصادر، فما بالكم إذا كان المرجع الأصلى، بل الوحيد، حيّا

يرزق!

ولم يكن باقيا على الحكيم العظيم إلا أن يصرخ على حد الصورة التي تخيلتها وأنا أنصت إليه: يا عالم يا هوه!! هذه بدهيات يستحيل أن نتجاهلها ويجب ألا نتخطاها أبدًا في تناولنا للمسرح.

* * *

ورائدنا الكبير على حق... فاسمه ومكانته وتاريخه وجهوده المسرحية أكبر من أن تتعرض لما يتعرض له بقية كتاب المسرح من صعاب... وإن كان من العسير على أى مخرج، مهما كانت عبقريته، أن يزعم كما تعودنا من الأغلبية أنه اشترك في تأليف ولو جزءًا يسيرًا في أى نص لتوفيق الحكيم... وهنا تلزمنا وقفة قبل أن نستطرد بعيدًا وحتى يكون كلامنا مفهومًا وواضحًا.. يخدم الحق والحقيقة... فمن قبل كتبت أعتب على أغلب النقاد أنهم يتخلفون عن معايشة الحركة المسرحية بما يتيح لهم أن يلعبوا دورًا خلاقًا في سبيل خدمتها وإنهاضها فأخذ الصديق سعد الدين وفيق كلامى على أنه بداية لمناجزة مرتقبة بينى وبين النقاد لمناسبة قرب عرض إحدى مسرحياتى.

إن قضية العلاقة بين المخرج والمؤلف، في المسرح بالذات، قضية عامة... وليست مقصورة على مسرحنا وحده... غير أن الوضع الذي لا يرضى عنه رائدنا الكبير لا يدخل في طيات هذه القضية إلا من بعيد... لأن المشكلة القائمة في المسرح حاليًا... إلى جانب مشاكله المستفحلة العديدة الأخرى التي يمكن محاولة التعرض لها في غير هذا المجال... هى أن العبرة لم تعد بالنسبة للمؤلف أن يكتب نصّا جيدًا له قيمته الدرامية... إنما أصبحت بالضرورة ضمان أن يحتفظ للنص بجودته وقيمته ومستواه في وسط هذا السيل الغامر من الكتابات التي تقدم للمسرح... وتصبح بقدرة القادرين على الإخراج والتمثيل والعرض والتقديم والإعلان أيضا نتاجا يدخل في عداد النتاج الدرامى المعترف به رسميّا وجماهيريّا... وكان الله بالسر عليما...

من هنا جاء عتابنا على موقف النقاد.. لأن مهمتهم الأولى رعاية وحراسة الإنتاج الجيد من هذه الشرور الملاحمة التي أصبحت تحيط بالمسرح... فلم يعد كافيًا بالنسبة للمؤلف أن يكتب مسرحية جيدة... وإنما أصبح من الضرورى إلى أن يتم تقديمها على المسرح لكى يشاهدها الجمهور وفى وسطه النقاد... أن يتزود بمواهب أخرى عديدة غير موهبة التأليف تمكنه من أن يقوم بحراسة إنتاجه

حال إقراره وساعة إخراجه ووقت تمثيله وحين عرضه...

والمؤلف لا يستطيع أن يقوم بحراسة نصه على مدار هذه الحلقات المتتابعة من المهالك في دنيا المسرح... ما لم يكن مزودًا بما كان يزود به الشاطر حسن أو علاء الدين أو غيره من شطار حكايات ألف ليلة وليلة الشهيرة من أفانين وقوى خارقة غير منظورة... فعليه حتى ينال أو يحظى بيد بنت السلطان أن يعبر بحارا ومحيطات لجانّ القراءة وهو راكب على ظهر تمساح.. مثلا.. ثم بعد ذلك لا أقل في مرحلة الإخراج من أن يحاول وضع نصه في فم الأسد دون أن يأكله الأسد بفصه ونصه... وفى حالة التمثيل عليه أن يدخل بمسرحيته إلى الكهف الغائر في سابع أرض وسط جحافل الجان والمردة والشياطين التي تتربص به في كل سطر من سطورها... أما في مرحلة العرض فلا أقل من أن يضمن لمسرحيته وهو عائد بها بعد طول المهالك في بلاد الله لخلق الله... أن يتم عرضها في مكان أمين حتى لا يصيبها التلف أو البوار.

والصورة التي قدمناها هنا مستقـاة من وحى العالـم الذي يكلـف بـه رائدنا الكبير عادة... وهى قد لا تصدق على الكثيرين... فهنـاك من لا يُشتـرَط لهم فيما يكتبون للمسرح أن يركبوا التمساح، أو يضعوا رءوسهم داخل فم الأسد، أو ينزلوا للقاء العفاريت في سابع أرض ليكونوا نهبًا للافتراس إذا نجوا من فم الهزبر... فقد يكفى أن يقول الواحد منهم: أنا ألَّفت.. فإذا به مؤتلَف به في كل مجال جال فيه من هذه المجالات؛ لأنه لا يعنيه ولا يضنيه ولا عليه مما يكتب إلا أن يقبض الثمن فيجرى إخراجه وتمثيله ويتم عرضه، وكان الله بالسر عليما.

ورائدنا الكبير... لا إلى أولئك ولا إلى هؤلاء في شيء... ولا هو بين بين أبدا... ولهذا فلا عجب ولا غرابة أن يأخذ مخرج مسرحيته ليخرجها فلا يراجعها معه... بل على العكس... فإن المخرج الذي يتناول مسرحية للحكيم والممثل الذي يقوم بتمثيلها... يتمتع بحصانة ضخمة لا يلقاها عند الشطار ولا حتى مع الأغرار... لأنها إذا نجحت فالفضل له... وإذا قُدِّر ولم تنل حظها ألصقها باسم الحكيم، واستند إلى مكانته... أعرفتم السبب؟!

* * *

على أن الساعة لم تنقض مع الحكيم في حديث عن المسرح وحده. فقد زاره بعدها الدكتور لويس

عوض.. يحمل إحدى الحلقات المثيرة في محاورات عن الثقافة والأدب يقوم بإعدادها للنشر.. وأتيح لنا أن نسمع طرفًا منها.. وأحسب أنها من أمتع ما كتب. وستكون كما تنبأ لها توفيق الحكيم وكنا معه، من أنجح ما ينشر... وانتظروها...

وحضرت القهوة...وشربنا... وعاد الحكيم إلى حديثه عن المسرح من جديد.. إن الرجل الذي أصبح يشيح عن المسرح بقلمه ويتوعدنا بالانقطاع عنه.. لا يستطيع أن يخفى حرصه على الحركة المسرحية... ولهذا فهو يؤكد أن فورتها الحالية تحتاج إلى وضع أسس جديدة يتزود فيها النشاط المسرحى ببعض التقاليد الجوهرية... أو ما يسميها البدهيات...

ويصمت الرجل وهو يرتد بك إلى بعض ما يجرى حين يتصدى مخرج لنص بغية إخراجه... فهو لا يقدم على تنفيذ سطر فيه ما لم يستوف كل إمكانات فهمه له إلى الدرجة التي قد تدفعه إلى أن يدقق حتى في ملابس الممثلين... ناهيك عن اختيارهم للأدوار... وليس يلزم أن يلعب الدور ممثل مشهور بل قد يتعذر على المخرج أن يجد الممثل الصالح لدور بعينه من أدوار المسرحية فيمتنع عن إخراجها... كما حدث أخيرًا في المسرحية التي أخرجت فيلمًا فرنسيًا باسم «فانى» ويحكى قصة إخراجها للمسرح، وكيف احتجز مخرجها النص وعطل المسرح عامًا كاملا حتى عثر على الممثل الذي يصلح لتمثيل دورها الرئيسى واختاره من بين الممثلين العاديين!!

ويتصل الحديث ويسألنى الرائد الكبير عن رأيى... فإذا أنا معه في كل ما يقول... وفى غير ما قال... وأنهض فأتحرك لألحق بالمطبعة... وبعد ساعة خاطفة مع توفيق الحكيم إذا بحديثه الذي يفيض حرارة وصدقًا يسد علىّ المسالك.

إن المسرح في مرحلة الانطلاق العظيم لشعبنا يجب أن يخلص سريعًا مما يعانيه.. فلقد توافرت للمسرح إمكانات فنية وطاقات بشرية وجو ثقافى لم يسبق أن كان له مثيل في حياتنا من قبل... والمسرح بوصفه فنّا جماهيريّا مباشرًا في حيويته وتجاربه.. أكثر وأعمق التصاقًا من كافة الفنون الأخرى بحياة جموع شعبنا.. وأثره يفوق آثار الفنون جميعًا في فاعليته... فله دوره المباشر الخلاق في بناء المستقبل.. لأنه أكثر الفنون التعبيرية أو يجب أن يكون أكثرها نضجًا في الكشف عما يعتمل في حياة الناس من تغييرات وقيم وتطلعات.

ولكن ظروف المسرح وتطوراته خرجت به عن هذا المسار الحقيقى الأصيل... فأصبح وهو الأصل من الأصل تابعًا وخاضعًا لحاجة فنون فرعية أخرى... ومن هنا جاء هبوط المستوى الفنى والفكرى والموضوعى لما يُقدَّم من مسرحيات سواء من ناحية التأليف أو الإخراج أو الأداء التمثيلى.. وهو هبوط لا يخلق جمهورًا حقيقيّا للمسرح وإنما على العكس يدمِّر المسرح من أساسه ويجرده من فاعليته وقيمته في خدمة حياتنا والتطور بها تطورًا خلاقا لبناء المستقبل...

ووجود المسرح لا يحتاج إلى جمهور زائف.. بقدر ما يحتاج الجمهور إلى وجود مسرح حقيقى... ولذلك فإن الوضع في المسرح كما هو قائم مقلوب رأسًا على عقب... وليس من باب التكرار أن نعيد ما سبق أن قلناه في بداية الموسم الماضى عن أزمة المسرح في مرحلة الانطلاق العظيم... فقد أصبح الوضع يحتم تصفية الأوضاع التي خلفتها المعارك الشخصية وتنازع الاختصاصات والنفوذ بين من بيدهم أمر توجيه الحركة المسرحية على الجهد الجماعى لكل من لهم قدرة وفاعلية في التطور بالمسرح... مع وضع نهاية لزحمة المتقاطرين على المسرح من الدخلاء الذين فرضتهم ظروف وعوامل خاصة بحتة فاقتطعوا ضياعًا مسرحية ولا شأن لهم بالمسرح...

إن تعبيد الطريق أمام المسرح الحقيقى.. يقتضى حماية الحركة المسرحية من الذين فُرضوا عليها ويستوى عندهم تبرير أى إسفاف والتهليل لكل مُتَّجَه أو نزعة تخرج بالمسرح عن أصوله، وبالتالى أهدافه الحقيقية.. وبغير هذا يستحيل على المسرح أن ينهض للقيام بدوره كتعبير جماهيرى شعبى حى يجاوب التغيرات السياسية والاقتصادية وما لازمها من تبدل اجتماعى ووعى ثقافى...

نعمان عاشور

الأخبار في ١١ أكتوبر ١٩٦٥م

شخصـــــان

«شخصان لا تستطيع أن تقابلهما في مصر، وخاصة إذا كنت صحفيّا: أم كلثوم وتوفيق الحكيم».

قالها محدثى وهو يبتسم.. وتوقف ليرى وقع كلامه، فيما ارتسم على وجهى من علامات الدهشة والاستفسار، ثم استطرد:

- ولكنك بدون شك تستطيع أن ترى أبا الهول يتكلم!

وتركنى محدِّثى والابتسامة ما زالت تتراقص فوق شفتيه كأنها تغيظنى وتتحدانى... واعتبرت كلامه من جهتى مجرد تهاويل. إلا أن الثلاثين يومًا التي قضيتها السنة الماضية في القاهرة أثبتت لى صدق كلام محدثى. فقد اتصلت بأم كلثوم تليفونيّا ليجيئنى صوتها عبر الأثير يقول لى إنها ليست موجودة... وعندما أصررت على أن الصوت صوتها، أمرتنى بلهجة صارمة أن أغلق سماعة التليفون وإلا «وَدِّيتك في داهية».

وأغلقت السماعة.. وأمسكتها مرة ثانية لأتصل بتوفيق الحكيم والأمل يملأ قلبى أن يخيب كلام محدثى ولو في واحدة.. ولكن خاب ظنى، فكان التليفون يرد علىّ خلال عشرين يومًا بأن : «سعادته لسه ما جاش»... «سعادته قفل باب المكتب» وقال إنه ما حدش يشغله.. «سعادته مشغول»... و... و... و... إلى أن رحمنى عامل التليفون أخيرًا فأخبرنى بهدوئه المعتاد بأن: «سعادته قد سافر للإسكندرية».

ظننت أن كلام عامل التليفون خدعة يقصد بها إبعادى والتخلص من اتصالاتى المتكررة.. وهدانى تفكيرى إلى الاستعانة بالأصدقاء والمعارف الذين تربطهم «بالحكيم» صلة الصداقة وزمالة المهنة:

«يوسف فرنسيس (رسام جريدة الأهرام - يرسم صور مسرحيات وروايات الحكيم) : «مقابلة توفيق الحكيم أمر مستحيل... أولا لأنه لا يحب المقابلات الصحفية، وثانيا وهو المهم أننى لو قصدته في ذلك الأمر، لسألنى من أنا، وما عملى، وأين أعمل... فذاكرة الحكيم مضرب الأمثال».

مصطفى محمود (صاحب المستحيل): مستحيل.

كمال الملاخ (صاحب الصفحة الأخيرة في الأهرام): الرجل الذي يريده صاحب مزاج... وهيهات أن أستغل صداقتى للكاتب الكبير فأكون سببًا في تعكير مزاجه... هو اليوم قد سافر إلى الإسكندرية وتستطيع أن تجده في كازينو «بترو»، وقد يسعدك الحظ فتجد مزاجه معتدلا... من يدرى؟».

* * *

وفى الإسكندرية تحققت بأن كلام محدثى صحيح مائة بالمائة... فمضت الأيام الثلاثة الأخيرة دون أن يتحقق الأمل... وعدت إلى بيروت بخُفَّىْ حُنَيْن... وطوال سنة والرغبة في مقابلة توفيق الحكيم تراود أحلامى، وروح من العناد والتحدى تدفعنى لأن أعيد الكرّة في إجازتى خلال هذا الصيف من عام ١٩٦٦م.

وهكذا كان...

* * *

نفس وقائع السنة الماضية... وتنتهى المتاعب لتبدأ بأن «الحكيم» في الإسكندرية... ولكن يختلف الأمر بأننى أجد شخصًا «يتطوع» لأن يقودنى إلى توفيق الحكيم ليُسْقِط من حساب محدثى واحدة من مستحيلاته.

وفى طريقنا إلى «الحكيم» كنا ثلاثة: مرافقى المتطوع، ومسعود قرداحى مصور الأسبوع العربى، وأنا، لنُرابض من الصباح الباكر في «كازينو بترو» الذي يطل على شاطئ الإسكندرية الطويل المفروش بالمظلات، وأحسست كأننا في مهمة عسكرية، ولعل السبب في هذا الشعور قد يعود إلى البناء العسكرى الذي يقع بملاصقة الكازينو... والذى يرابض في أعلاه جندى يروح ويجيء وفى يده الرشاش... ولافتة كبيرة معلقة بحيث يراها أى شخص بوضوح تقول: «ممنوع التصوير... منطقة عسكرية».

والتفتُّ إلى «مسعود» أنبهه لعدم توجيه الكاميرا إلى هذه الناحية... وفى هذا الوقت أطلت بعض الوجوه من مدخل الكازينو واتجهت إلى طاولة في الزاوية تحلَّقت حولها... وهمس مرافقى بأذنى بأن شلة «الحكيم» قد اكتمل نصابها وأن موعد مجيئه قد أزف ليحتل مكانه في الكرسى الخالى المخصص

لجلوسه... وأخذنى من يدى إلى كرسى بجانب كرسى الحكيم قائلا:

ـ سنضعه أمام الأمر الواقع.. لا مفر له من الكلام...

وتركز نظرى في الطريق الذي سيسلكه «الحكيم»... ولم تكن إلا دقائق حتى برز من أحد المنعطفات رجل يلبس «بيريه» ويضع طرف عصاه من الجهة المعقوفة على رأسه بطريقة غريبة تستلفت الأنظار، وبدا في مشيته طروبا كأنه يستقبل الحياة والشمس التي تغمر الشاطئ لأول مرة... نشوة ما تستخف هذا القادم الذي يبدو رغم شيخوخته كأنما نفخت يد سحرية حرارة الشباب وحيويته في جسده وروحه.. كما نفخت الآلهة حرارة الحياة في تمثال «جالاتيا» برجاء من «بجماليون»...

يصعد السلم متجها إلى كرسيه وهو يوزع تحياته بعصاه.. وابتسامة تتراقص فوق شعرات شاربه الكثيف الأبيض... ويستقر به المقام في مقعده إلى جانبى، ويهب مرافقى مقدما إياى إليه:

ـ .. صحفى من لبنان عاوز يتعرف إلى سيادتك...

ـ معرفة آه... بس مقابلات وأحاديث لا...

يلتفت إلىّ موجها لى بقية الكلام بما يشبه الاعتذار اللطيف:

ـ أصل ده مستحيل.. علشان أنا اللى عملت القانون في «الأهرام» اللى بيمنع على كل المشتغلين بها الإدلاء بأى حديث... وأنا واحد من اللى مضيت على القرار ده... علشان كده تبقى حاجة صعبة إن الواحد يسن قانون ويكون هو أول واحد يخرقه... ده ضد النظام..

أصاب بخيبة أمل عمرها سنتان من الأحلام بالصعود إلى البرج العاجى...

أجيب وأمل داخلى يدفعنى إلى التأكيد بأن عصرنا ليس فيه مستحيل... إن كل نفس فيها الكثير من «النرجسية»... «والحكيم» نفسه قال على لسان بجماليون صانع أعظم التماثيل: «أنت يا نرسيس الشطر الجميل العقيم من نفسى.. أنت الخطيئة التي كُتب على كل فنان أن يحمل وزرها.. الافتتان بالنفس... الافتتان بالذات».

والذى يكتب يعيش قوله... من هذه الناحية قد يرق الحكيم.. أرد:

ـ تحقيقات إيه... وأحاديث إيه... كل ده مش مهم... اللهم أن أمل العمر بمقابلة توفيق الحكيم قد تحقق، وده كفاية...

بطرب تلعب يد توفيق الحكيم بعصاه المشهورة، فيديرها بسرعة غريبة وتنزلق يده وهى تديرها بسرعة من فوق إلى تحت بخفة وحنان... إنها عصا توفيق الحكيم التي حملها منذ ربع قرن «تلازمنى كأنها جزء من ذراعى... تنتقل معى وتسير... من مصير إلى مصير.. قاسمتنى الأيام البيض والسود.. لقد هرمت ونخر فيها الداء... ولكنى أتناولها بالعلاج... والخوف على حياتها يملأ قلبى... حتى كثرت في جسدها المسامير»...

ـ وكفاية كمان أن الواحد يقول إن الحظ أسعده وشاف عصا الحكيم... ده أنا والحق، حققت أمنيتين... مش أمنية واحدة..

والعصا تدور بسرعة أكثر... يتطلع الحكيم نحوى مبتسما ثم يلتفت نحو الشلة التي تنعقد حول المائدة والكراسى منذ ثلاثين عاما... ويسألهم عن الحال، ولأول مرة أنتبه إلى وجودهم... جميعهم قد بلغوا سن الشيخوخة وأحيلوا إلى المعاش منذ زمن غير بعيد... مستشارون قدماء ترددت أصواتهم في قاعات المحاكم... تُطِلُّ من عيونهم نظرات خامدة.. يتكلمون ببطء.. يضحكون ببطء. يرشفون القهوة ببطء. وينسَوْن أنفسهم ببطء..

يتوجه أحدهم للحكيم مشيرًا إلى أحدهم قائلا:

ـ «تصور يا توفيق بيه إنه بيسألنى إذا كنت حضرتك جيت ولا لسه.. رديت عليه وقلتلو: أمال مين ده، اللى قاعد.. قام بص ناحيتك وقال: آه. ده والله توفيق بيه جه.. ده سَلَّم علىّ كمان بس أنا نسيت..

أنا خايف يا توفيق بيه بعد ساعتين ينسى نفسه ويسألنى عليها..».

يضحك «الحكيم» وتزداد العصا في يده طربًا.. بينما أتخيل وأنا أنظر إلى وجوه حضرات المستشارين وكأنهم قد هربوا من جوف التاريخ.. وبأننى في الكهف مع «أهل الكهف» أشهد مع إشراقة الشمس تململَ «مرنوش» و«يمليخا» و«مشلينيا» وعظامهم تقرقع بعد نومهم العميق خلال ثلاثمائة عام.

* * *

يصمت توفيق الحكيم ويتكئ بيديه الاثنتين على عصاه. ويغرق في تفكير عميق.. أفكِّر بسرعة باستدراجه للحديث، فمزاجه كما يبدو في أقصى حالاته صفاء.. وقد ينتبه إلى أننى أستدرجه للكلام، وليس من السهل استدراجه، فعيناه تبدوان من وراء نظارته تشعان ذكاء وتوقدًا.. عينا طفل من العبث أن تأخذ منه شيئا ما بالقوة.. فجأة أقول للحكيم:

ـ يقال إن مسرح «الحكيم» هو مسرح للقراءة.. وليس مسرحًا يُكتب ليمثل فوق خشبة المسرح؟

ترتفع اليدان المتكئتان على العصا.. ويعتدل الوجه فتنعكس على زجاج النظارة أشعة الشمس فتبرق.. وتعود اليدان تدوران بالعصا بعصبية وسرعة.. ويهتز شاربه الأبيض.

عيناه تقولان: دى مناورة مكشوفة... العب غيرها... ولكن إغراء الرد على السؤال جعل «الحكيم» يتكلم رغم إدراكه للمناورة المكشوفة...

وبعصبية ويده ترتفع كأنها تريد أن تطول شخصًا أجاب:

من عهد سوفوكليس حتى شكسبير وموليير وراسين... كانت المطبعة لم تُوجَد بعد، فكانت المسرحيات تكتب لأجل أن تمثل... حتى إذا وُجدت المطبعة طُبعت من هذه المؤلفات المسرحية ملايين النسخ وتداولتها جميع الأيدى، وأصبح لها جمهور، والقليل جدا من هذا الجمهور من يتاح له أن يشاهدها على خشبة المسرح.

يعلو صوته... وبالتالى تعلو عصاه من الأرض:

إن الذين قرءوا مسرحيات سوفوكليس أكثر بكثير من الذين شاهدوها بملايين المرات، وإن شيئا ما قد بقى من هذه الأعمال التي وجدت قبل وجود المطبعة والتى وجدت أولاً لتمثل .. هذا الشىء الذي ضمن لها البقاء عبر العصور والأجيال، هو المستوى الأدبى الرفيع للأعلام العظام.

و«يمليخا» و«مرنوش» و«مشلينيا» يتابعون حديث «حكيمهم» وهم يتثاءبون.. أولهم يعدل قبعته البيضاء الأمريكية.. وثانيهم يهش الذباب عن الطاولة... وثالثهم ما زال يبحث عن نفسه في جوف التاريخ.

ـ إنى عندما أقرأ «موليير» مباشرة، وبلا وسيط من مخرج أو ممثل، أستطيع أن أحكم عليه حكما

سليما... لكننى عندما أشاهده فقط على المسرح ـ ولم أكن قد قرأته ـ فربما يوجد ممثل ثقيل الظل، أو مخرج جاهل ينزل بالمسرحية عن مستواها الأصلى.

إن المسرحيات التي تكتب لتمثل فقط ـ وبعضها قد لاقى نجاحًا منقطع النظير، حتى إن مسرحية «المصيدة» «لأجاثا كريستى» التي بقيت تمثل في أمريكا اثنى عشر عاما ـ هى مسرحيات من نوع المسرحيات المصنوعة جيدًا... وجان أنوى أيضا أحد هؤلاء الذين أجادوا صناعتهم جيدًا...

ويجب أن نتنبه إلى أن نجيب الريحانى ويوسف وهبى كانت مسرحياتهما تعتمد على تمثيلهما شخصيّا، فلما مثلت هذه المسرحيات بغيرهما لاقت فشلا ذريعًا.

يتأمل توفيق الحكيم عصاه، كأنما يستعيد من خلالها ذكريات حياته الأدبية الماضية:

ـ أنا نفسى كتبت للمسرح مباشرة في أول عهدى بالكتابة المسرحية، ولم أكن أفكر في قراء ولا في طبع كتاب، إنما كنت أفكر في الأدوات الآدمية (الممثلين) التي ستجسد أفكارى... ولكن عندما كتبت أهل الكهف وجازفت بنشرها، فوجئت بأن كبار النقاد في ذلك العهد، مثل طه حسين والدكتور هيكل والعقاد، يرحبون بالنص المسرحى ذاته لا بالتمثيل ـ لأنها لم تكن قد مثلت بعد ـ ترحيبًا يرتفع بها إلى مصاف الأدب... وهذا ما لم أكن أتوقعه قط. ومنذ ذلك الحين أصبح لمسرحياتى جمهور قارئ أضعاف عدد الذين شاهدوا بعض هذه المسرحيات ممثلة على خشبة المسرح.

إن نجاح العمل المسرحى عندنا لا ينبغى أن يقاس بحصيلة شباك التذاكر.. فالمسرحيات طبقات... وشكسبير وموليير وكورناى وراسين طبقة عالية، ورغم ذلك فإن أعمالهم على خشبة المسرح قد لا تلاقى نفس النجاح الذي تلاقيه أعمال فؤاد المهندس.

لماذا؟!

لأن جمهور المسرح فئات منها الورقة ذات العشرة الجنيهات وهى النادرة والأعلى قيمة، ومنها فئات كالقروش والملاليم... وموليير طبعا ورقة بعشرة جنيهات..

إن العشرة الجنيهات ـ مثلا ـ يملكها أفراد قلائل... أما الملاليم فيملكها الجميع ليسر تناولها وانخفاض قيمتها..

يتهمونني بأنى أكتب مسرحًا فكريّا... والواقع أن كل مسرح عظيم هو مسرح فكرى.. من سوفوكليس في اليونان القديمة، إلى تشيكوف وإبسن في العصر الحديث.. والغريب أن الذين يقولون عن مسرحى هذا...يُعَدّ مسرحهم فكريّا (يقصد يوسف إدريس).

خلال هذا التدفق بالحديث الذي لم أكن أتوقعه على الإطلاق، كان «مسعود» يلف حول «الحكيم» بعدسته من كل نواحيه ملتقطًا له الصور، مطمئنًا إلى أن فورة الحديث جعلت الحكيم لا يتنبه إليه، فازداد اقترابا منه حتى لامست عين الكاميرا وجهه... فهتف به رادعًا إياه:

- إيه ده يا بنى.. هو يعنى خلاص لما أتكلم تنتهز الفرصة وهات يا صور... ساعة رجلى لوحدها... وساعة إيدى... وساعة عصاى... إيه ده... أنت بتصورنى بالقطاعى؟!...

يحمر وجه مسعود ويبتعد بالكاميرا عن توفيق الحكيم نهائيّا... بينما ينبرى «مرنوش» صاحب قبعة القش الأمريكية نحو الحكيم معلقًا على ذلك:

- أصله بياخذ لك صورة تفصيل...

ويضحك الجميع...

أعود لاستدراج «الحكيم» إلى الكلام قبل أن يعود إلى برجه العاجى فيتعذر الوصول إليه مرة ثانية:

- ما رأيك في مسرحياتك التي قدمت على خشبة المسرح ورواياتك على الشاشة البيضاء؟

- النص المسرحى الجيد بالضرورة يجب أن ينجح على المسرح... وعندما يفشل فهذا يرجع إلى الإمكانات البشرية المنفذة وإلى تقبل الجمهور... لقد مثلت لى «أهل الكهف» في مصر وفى دير بالرمو بإيطاليا؛ فنجح النص الذي أخرجه الإيطاليون لجمهورهم... بينما - لست أعتقد - أن الإخراج المصرى قد لاقى نفس النجاح عند جمهورنا...

بقية مسرحياتى والأفلام التي أخذت عن كتبى الأدبية... أكتفى بمشاهدتها في بيتى على شاشة التليفزيون... وبعضها لم أره مطلقًا حتى الآن...

- ما أقرب التفسيرات إلى نفسك التي تناولت «يا طالع الشجرة»؟

ـ إن الفنان يكتب وليس في ذهنه أى تفسير... لكن إذا جاء تفسير عميق لأحد أعمالى، فأحس أن هذا التفسير هو «بتاعى » أنا... وكل تفسير جيد، أعتبره تفسيرًا سليما...

مثلا:

واحد بيجى يقوللى الكرافتة دى اللى لابسها حلوة قوى وزى لون شعرك. وما كونش أنا فكرت وأنا باشتريها إنها حاتنسجم مع لون شعرى... ومع هذا يبقى الرأى صحيحًا.. رغم أنى قد أفاجأ به في البداية...

ـ وما رأيك بالنقاد المصريين... هل استطاعوا أن يصلوا في نقدهم الأدبى إلى المستوى الذي بلغته المسرحية عند «الحكيم» والرواية عند «نجيب محفوظ»؟

ـ النقاد عندنا أغلبهم «صنايعية»، وهم الذين جَنَوْا على «نعمان عاشور».. إن الناقد لا يستطيع أن يؤثر على المؤلف تأثيرًا فرديّا... لأن المؤلف «عمره» لا يستمع إلى ذلك...

إن أهم هدف من أهداف الناقد هو التأثير الذي يتركه في التوجيه العام والتحولات... والنقاد وحدهم يستطيعون أن يقوموا بعملية التحويل... فإذا طلع النقاد قائلين: إحنا عاوزين ثلاث روايات بوليسية ـ مثلا ـ نجد أنهم في اليوم التالى قد وجدوا صدى لأقوالهم...

نحن في حاجة غدًا إلى نقاد مثقفين، كوَّنوا أنفسهم تكوينًا حقيقيّا... لا نقاد متخلفين يرددون في كتاباتهم «كليشيهات» محفوظة لا يذهب ضحيتها سوى الأدباء الناشئين...

ويكفينا وجود القليل من هؤلاء النقاد المثقفين ليتم على أيديهم التحول...

ـ ما الهدف من الجمع بين الرواية والمسرحية في عمل واحد؟!

يقترب الكاتب نحوى ويُسِرّ لى هامسًا بصوت خافت... بحيث شعرت كأننى أزداد حبّا لشخصه إلى جانب حبى العميق لأدبه:

ـ إن المسرحية كانت محاولة للمزج بين الرواية والمسرحية. لقد جعلتهما يتزاوجان في لقاء واحد، وأخير.. أقول أخيرًا لأننى قد صممت ألا أكتب بعد الآن.. ذلك كان قرارى الأخير. وسأتفرغ بدلا من

ذلك لكتابة تأملاتى في الحياة، وذكريات رحلاتى التي قمت بها، وبعض من فصول حياتى، وهذا شيء يخصنى شخصيًا ولا يستطيع أن يقوم به سواى.

الرواية أتركها في رعاية نجيب محفوظ كولومبس الرواية العربية الذي بلغ القمة في قصصه الطويلة والقصيرة على السواء... وهو بدون شك سيقودها إلى بر الأمان.

أما كتابة المسرح فسأتركها أيضا وأنا مطمئن إلى أن جيلا جديدًا قد ظهر في سعد الدين وهبة، ألفريد فرج، يوسف إدريس، لطفى الخولى، رشاد رشدى، نعمان عاشور، وميخائيل رومان وهم كتاب المسرح القومى. إلى جانب كثير من المواهب الناشئة التي تبرز في «مسرح الحكيم»..

لا شك في أن الرواية والمسرحية في ازدهار، وأنا أؤكد أنها ليست فورة طارئة لأن هناك كتابا موجودين فعلا يكتبون للمسرح. لقد انتهت أيام الريحانى يوم كانوا يقتبسون المسرحيات ويمصِّرونها... أما اليوم فيختلف إزاء اهتمام الأدباء وتفرُّغهم للكتابة للمسرح.

* * *

الجرسون «باسيلى أرسينيادس» يضع كباية مليئة حتى منتصفها بالقهوة... تتناولها يد الحكيم وترشف منها رشفات متواليات... يأتى صوت «باسيلى»:

ـ الحساب ستة صاغ يا توفيق بيه.

يتطلع «الحكيم » إلى «باسيلى» باستغراب:

ـ ليه؟!

ـ إمبارح حضرتك نسيت تدفع ثمن القهوة!

الحكيم لا يعترف بالحساب، ويأبى أن يدفع لباسيلى ثمن القهوة المزعومة، ويهتف به مؤنبًا زاجرًا:

ـ أنا بادفع لك حساب كل يوم بيوم... أنت بتستغل ذاكرتى الضعيفة بالشكل ده من زمان وأنا ساكت... حسابك ثلاثة صاغ بس..

تمتد يده إلى جيبه ويخرج منها ثلاثة صاغ فقط (كما لو كانت موضوعة لوحدها في جيب خاص)

يعطيها «لباسيلى» الذي يأخذها دون مناقشة أو اعتراض.

يتطلع الحكيم نحوى قائلا:

- «دول بيستغلوا ذاكرتى الضعيفة... كل يوم «باسيلى» يغنى لى نفس الموال... قلتلو غنى غيرها... ما قبلش».

* * *

ينظر الحكيم إلى بعيد، ويظل سادرًا يستمع إلى «همسات تتصاعد من أعماق نفسه، التي في عمق المحيط»... فهو حقّا قد كتب للمسرح أروع المسرحيات وبلغ بها المستوى الأدبى الرفيع الذي أراده لها... وفى الرواية كانت «عودة الروح» طليعة في هذا المجال، حين لم يكن في الميدان سوى رواية «زينب» لهيكل... واليوم يريد «الحكيم» أن يترك الميدان.. ينسحب منه ليفسح المجال أمام غيره ليذوق لذة الانتصار مع معركة الأفكار التي خاضها طوال حياته.

لا ضرورة لأن يهوى كاتب ما، بمعول في صرح مسرح الحكيم الكلاسيكى، لتنطلق شرارة المسرح المصرى الجديد... كما يزعم أحد النقاد المصريين... فإن الشرارة الجديدة، لا تأتى عن طريق الهدم، وإنما بوضع لبنات جديدة ترتفع بالبناء.

وبعودة توفيق الحكيم إلى الكهف الداخلى في أعماقه... يجعل السبعة الكبار الآن في المسرح القومى أمام مسئولية كبرى، تَحَمَّل هو عِبْأها وحده منذ خمسين سنة على وجه التقريب منذ ظهور أهل الكهف.

* * *

يأخذ عصاه... كما جاء يذهب... ويغيب في المنعطف الذي أطل منه..

فاروق البقيلى

الأسبوع العربى - بيروت

في ٣ أكتوبر سنة ١٩٦٦م

جلسات في الفن التشكيلى

الجلسة الأولى:

منذ أكثر من ربع قرن كانت معرفتى بتوفيق الحكيم وثيقة متصلة، ففى سنة ١٩٤٣م قمت بعمل صورة شخصية له وكانت لنا جلسات تدور حول الفن والحياة والمدارس الفكرية والاتجاهات الفنية المتطورة في ذلك العهد. وكنت حريصًا على أن أدعوه إلى الكلام على سجيته أثناء التصوير حتى أستطيع أن أستشف ملامحه من الداخل لا من الخارج وحده، وأذكر أننا كنا نهيم في آفاق المستقبل في كل اتجاه ونرسم بالمخيلة صورًا للغد من ناحية الفكر والفن، ولكننا لم يخطر لنا على بال أن هذا المستقبل سيتمخض بمثل هذه السرعة عن هذه الاكتشافات العلمية التي أدت إلى ارتياد الفضاء وإطلاق الإنسان الصواريخ والأقمار الصناعية ومحاولته الوصول إلى القمر والكواكب الأخرى.

صحيح أنه في ذلك العهد كانت الحرب الكبرى بين هتلر وستالين قد سبقها بنحو بضعة أعوام تنبؤ لتوفيق الحكيم بحدوثها، نشره في روايته «عصفور من الشرق»، ولكن الذي كان بعيدًا عن تفكيرنا هو أن تلك الحرب سيتمخض عنها اكتشاف في عالم الذرة وغيرها مما يغير وجه التاريخ الإنسانى ويجعل الإنسان بهذه السرعة الغريبة، أى في مدى نحو عشرين عاما فقط من جلساتنا القديمة أمام لوحة التصوير، يحاول النزول على سطح القمر.

لذلك عندما تجددت فكرتى في أن أعاود تلك الجلسات، وقد هيأتها الظروف بوجودى إلى جواره في طابق واحد بمبنى الأهرام، قررت هذه المرة أن أدون هذه الأحاديث، ولكن المشكلة هى كيف أستدرج توفيق الحكيم ليتدفق في حديثه، وهو أمر لا يحدث عند الطلب في أى لحظة ولا يتم استجابة لأى سؤال أو موضوع؛ ذلك لأنى بالتجربة حضرت له لحظات صمت مطبقة من الصعب إخراجه منها، كما أنى لاحظت بالتجربة أيضا أن مفتاحه الوحيد هو إطلاق الشرارة التي تجعله يهتم بموضوع بعينه، ويُشْتَرَط في هذا الموضوع أن يكون طريفا وافيًا باحتمالات التأمل والبحث... لأن توفيق الحكيم سواء في صمته أو في كلامه آلة بحث مستمر لها مشخصاتها الخاصة، ولذلك عندما دخلت عليه في هذه الجلسة، كنت قد كوَّنت في رأسى موضوعا رأيت أنه سيحرك فيه كوامن فكرية.

سألته: هل يمكنك ونحن على أبواب القرن الحادى والعشرين... التنبؤ بالصورة التي سيكون عليها الفن في القرن القادم؟

قال:

ـ من الصعب التنبؤ، ولكن خير طريقة لمعرفة الغد هى دراسة اليوم والأمس. وهناك ظاهرة تدعونا إلى التأمل والنظر. تلك هى ظاهرة المعايشة لفكرة أو عقيدة وتأثيرها على الفنون والعلوم في عصرها. ففى الأمس البعيد عايش الناس فكرة الأرض المسطحة فلم يكن أحد يستطيع أن يتصور أن الأرض كروية، هذا التصور لشكل الأرض كانت له قوة في النفوس واستطاع أن يعيش مع الناس كأنه الحقيقة المطلقة... هذه المعايشة لفكرة الأرض المسطحة شكلت أيضا كل الفنون المعاصرة لها... فكان الرسم أو التصوير مسطحا هو الآخر.. إنها هى كروية الأرض نمت وقويت واستولت بدورها على النفوس وعايشت الناس، فإذا هى أيضا تؤثر في شكل الفنون المعاصرة لها... فاستدار الرسم أو التصوير واتخذ له حجما، أى انتقل من المسطح إلى الاستدارة، وانتقلت الموسيقى من الميلودية إلى الهارمونية... أى من موسيقى بسيطة مسطحة إلى موسيقى مركبة محجَّمة... هذا الحجم والتحجيم لشكل الفنون عاش جنبًا إلى جنب مع عقيدة الأرض الكروية ذات الحجم... ففكرتنا إذن عن الأرض التي نسكنها وتحتوينا تؤثر حتما في شكل الفن الذي ننتجه... فإذا دخلنا عصر الفضاء... أى عصر الخروج من نطاق الأرض، فلا شك في أن ذلك سوف ينتج تفكيرًا جديدًا وأسلوبًا مختلفًا للنظر إلى الأشياء. وإذا استطعنا القول إن الألف الأولى بعد الميلاد كانت عصر التسطيح، وإن الألف الثانية هى عصر التحجيم، فإن هذه الألف الثالثة التي تنتظرنا غدا سوف يكون لها وصف آخر؟ ما هو؟ هنا المسألة. وربما تستطيع أن تقول إن هذه البلبلة وهذا القلق الذي يساور الفن اليوم ويطرح به في اتجاهات مختلفة، وهذه التجارب المجنونة في كل مجال ما هى إلا تقلصات عقل يشعر بقدوم عصر جديد سيطيح بالكثير من مفهوماته ومعتقداته...

واستطرد الحكيم يقول:

ـ نحن لم نعايش بعد فكرة الفضاء الخارجى، كل ما نعرفه هو أن بعض الرواد خرجوا بصواريخ وأقمار صناعية وعادوا ببعض التقارير والبيانات والمعلومات العلمية... ولكن الفن ما زال بعيدا عن

أسوار هذا العالم الجديد؛ لأن الناس كلهم ما زالوا بعيدين عن المعايشة الحقيقية داخل هذه الأسوار... إننا ما زلنا في مرحلة تلقى الأخبار والتكهنات عن عصر لم ندخل فيه بعد... صحيح أنه يوجد في كل مرحلة كهان في صورة علماء وقصاصين وفنانين تنبئوا وتصوروا الغواصة والطيارة والدبابة قبل اختراعها، كما وجد في الألف الأولى بعد الميلاد من تصور كروية الأرض أو عالج مبادئ الهارمونية في الموسيقى والتحجيم في التصوير... ولكن كل ذلك لا يمكن اعتباره معايشة حقيقية بالمعنى المقصود... إن معايشتنا الآن لفكرة الفضاء الخارجى هى من قبيل التخيلات والإرهاصات، ولا يمكن أن تكون لها القيمة المؤثرة في حياتنا وفنوننا إلا بدخولنا الفعلى في العصر ذاته... ولقد كنت أود لو قذف بشاعر أو فنان داخل صاروخ إلى خارج الأرض... هنا ستكون دهشة الشاعر بما يرى من تحولات هى صيحة البشرية بالعهد الجديد، وسنعرف من هذه الصيحة وحدها كل ما ينتظر الإنسانية في غدها... وستكون نظرة الفنان المصور لما حوله من ألوان وأشكال، وتسمع الموسيقى لإيقاعات الصمت الأبدى في تلألؤ النجوم ما ينير لقلوبنا الواجفة المنتظرة طريق عصر قادم، ولكن مع الأسف حتى الآن يذهب الذاهب خارج الأرض ويعود العائد إليها وليس في جعبته إلا أرقام صماء عن درجة الحرارة وكمية الإشعاع ونحو ذلك من معلومات لا تعنى غير المتخصصين القلائل من العلماء...

قلت للحكيم:

ـ فعلا... ما من أحد غير الفنان يستطيع أن يستوحى قيمة فنية من عالم الفضاء... وسوف تعرض مشكلـة أو تسـاؤل أمام الفنان الذي يجد نفسه خارج المحيط الأرضى... هذا التساؤل هو: هل الألوان التي نعرفها ونحن على الأرض ترتبط بشكل الأرض التي نعيش فيها؟! أى بمعنى آخر: هل اللون هو نتيجة شكل معيَّن أو جسم معيَّن خرج منه؟ أى لا بد من ارتباط فكرة اللون بشيء ما لا يمكن فصله عنه؟ أو أن اللون هو كيان مطلق يمكن أن يوجد بذاته؟

فقال الحكيم:

ـ ربما تجد الإجابة عن ذلك في بحث طبيعة الفن التجريدى... فطبيعة هذا الفن قوامها كما تعلم هو فصل اللون عن المعنى المألوف الذي يربطه بالشكل.. فنحن مثلا عندما نعجب باللون الأخضر كان لا بد لنا من رسم شجرة أو عنب أو ساق زهرة أو ثوب امرأة ليُظْهِر الفنان المصور من خلال هذه

الأشكال المألوفة الإحساس باللون الأخضر... فجاء الفن التجريدى اليوم واستغنى عن شكل الشجرة والزهرة وثوب المرأة ونحو ذلك واستبقى لفنه الجديد اللون الأخضر مستقلا بذاته يظهره بشخصيته الخاصة بجميع طبقاته وظلاله مُبْرِزًا مختلف درجات سلم الموسيقى الصوتية... أليس كل هذا قد خرج من نبع إحساس خفى للفنان المعاصر، ومن قبيل التحضير والإعداد لعالم الغد، عالم الفضاء الخارجى حيث سيواجه الفنان اللون مستقلا عن الأشكال الأرضية...

قلت:

- وقد يجد الفنان اللون مرتبطا بأشكال أخرى جديدة لا عهد له بها على كوكبنا الأرضى...

قال الحكيم:

- هذا مؤكد... ولكن فناننا المعاصر فيما يظهر يرى أن اللون هو الحقيقة المطلقة التي يجدها في ذاته تؤدى إلى لون ما... إذ ما دام هناك ضوء فلا بد للفنان من رؤية اللون أو تصوره... أما الأشكال الجديدة المنتمية إلى كواكب أخرى فتصورها يتطلب منه شطحات خيالية قد يقترب فيها بالإلهام من الصواب... وقد تفيد العلم في وضع فروضه والتمهيد لأبحاثه...

وهنا لاحظت أن الحكيم بدأ يشرد لا في عالم الخيال والكواكب البعيدة ولكن في عالم الواقع القريب، فابتعد فجأة عن الحديث وعنى... ودخل في عالم الغذاء والريجيم والطعام المسلوق...

* * *

الجلسة الثانية:

دخلت على توفيق الحكيم في مكتبه بالأهرام ومعى بالمصادفة قناع إفريقى (ماسك) فطلب لى فنجانا من القهوة كعادته كلما زرته، غير أنى من باب الاحتياط أكدت له أنه إذا تكررت زياراتى فلن يتكلف ثمن القهوة، لأنى أحضرت معى دفتر البونات الخاص بطلباتى... فلما اطمأن من هذه الناحية،جلس مسترخيًا مبتسما وأخذ يتأمل ما بيدى، وظهر على ملامحه الإعجاب الشديد بهذا الفن الزنجى وإذا بعينيه تقترب جفونهما بعضها من بعض بعد اتساع وكأنها تمتد بالفكر إلى ما وراء كل الحدود... وقال جملة مرتجلة عميقة شاملة، وهى في تقديرى تغرى بأن تكون موضوع كتاب برمته...

هذه الجملة هى: في إفريقيا السحر أدى إلى الفن، وفى أوروبا الفن يحاول الآن أن يؤدى إلى السحر...

قلت: وهل هناك ما هو أروع من أن يوصف الفن بالسحر؟

قال:

ـ لا أعنى القول من حيث المجاز أو التشبيه بل هو بالفعل سحر أو هو في معظم الأحيان يُقْصَد به السحر. وهذا شيء آخر غير مفهومنا العادى للفن. فالفن عندنا متعة فنية، أى إحساس روحى بجمال أو سمو. واسأل أى إنسان: ألا تشعر بالانتقال أو التحول النفسى والروحى حينما تواجه عملا فنيّا ممتازًا أو تعايشه بعض الوقت؟

واستمر الحكيم في فكرته قائلا:

ـ إن قابلية التغيير النفسى إلى ما هو أصفى وأعلى وأعمق خاصية اختص بها الإنسان وحده، رغم تفاوت مستوياته المدركة؛ لأنك إذا أتيت بصورة موزة مثلا مصورة على لوحة تصويرًا بالغ الدقة ووضعتها أمام غوريلا فإن أول ما يتبادر لها هو أن تمسك بها لتأكلها، ولكن حينما يراها أى إنسان مهما يكن بدائيّا فسوف ينفعل انفعالا من نوع آخر، وقد يكون الانفعال بعد أن حاول هو أيضا الإمساك بها أول الأمر. غير أنه سرعان ما يشعر بأن هناك شيئا آخر يمكن أن يستهويه في الصورة بدون أن يضعه في فمه، وهذا أول كسب للإنسانية. فلقد كان فعلا أول مكسب للتطور البشرى هو حين بدأ الإنسان يستمتع بالعمل الفنى دون أن يعود عليه بالمنفعة المادية المباشرة. فيجد المتعة المعنوية في مجرد النظر إلى صورة الموزة المتقنة دون أن تخطر على باله فكرة أكلها. وهذه المتعة المعنوية معناها الإعجاب بالصورة ومطابقتها للواقع. ومعنى الإعجاب بصورة من صنع الإنسان لمطابقتها للطبيعة التي حوله، معناه أنه بدأ يتأمل الصورتين، وهذا التأمل هو بداية التفكير، وهذه هى النقلة الكبرى للإنسان. ويكفى أن تتصور الغوريلا وقد وصلت إلى هذه الدرجة من تأمل الأشياء دون أن تبادر إلى التهامها أو على الأقل دون أن تعبث بها عبثًا عقيما. إذا خطر لها شيء من هذا التأمل والتفكير المعنوى فإنها تكون قد سمت فجأة في سلم التطور إلى مرتبة الإنسان. ومثل الغوريلا الطفل في سنواته الأولى فإنه ينزع أولا إلى التهام الأشياء أو تقريبها من فمه، فإذا كبر قليلا فإنه يعبث بها ويحطمها أو يلقى بها دون أن يفكر في كنهها، فإذا اشتد عوده فإنه يحاول أن يلعب بها، يجد فيها هذه

الفائدة الوحيدة وهى متعة اللهو، فإذا شب عن الطوق ونما عقله فإنه يأخذ في تأملها وفحصها، وهى أولى درجات الإنسان في خصائصه ومزاياه الحقيقية. فإذا رجعنا إلى الفن نجد أنه يسير على هذا النحو بالنسبة للأفراد والشعوب وتطورها في سلم الرقى فهو يبدأ بتصوير الطبيعة مسجلا لها ومقلدًا التقليد المطابق على قدر الإمكان، ثم يأخذ بالتسامى بالطبيعة.

وقد أدرك أن في استطاعته أن يتفوق عليها بإعطاء النموذج الأكمل لها. فإذا صور امرأة مثلا جعل عناصر الجمال فيها أبرز تكوينًا وأجمل في نظره من واقعها، وإذا صور رجلا جعل جسمه أقوى وعضلاته أضخم مما هى في الواقع.

فقلت للحكيم مؤكدًا: إن هذا ينصب إلى حد كبير على الاتجاه الكلاسيكى في الفن حين يضع الفنان نصب عينيه مثالية الأشياء لا الأشياء نفسها.

وهنا قال الحكيم مستطردًا: إن هذه النظرة سرعان ما تغيرت بعد ذلك، على أثر رغبة الإنسان في أن ينظر إلى الأشياء في ذاتها، يفحصها من وجهة نظره، فأخذ يشكل ما يراه تبعًا لتحليلاته الشخصية، إلى أن ظهرت الفوتوغرافيا فإذا هى تصور الأشياء في أدق عناصرها مما يجعل الفنان يفكر في أن يلقى وراء ظهره بكل مخلوقات الطبيعة ليصنع هو بنفسه مخلوقات أخرى ليست في متناول الفوتوغرافيا.

فقلت له: هذا فعلا ما يفسر لنا بعد ذلك كل المذاهب الحديثة في الفن المعاصر من تكعيب وتجريد وسيريالية وكل ما ليس له علاقة بالمخلوقات المألوفة التي تنتجها الطبيعة.

ولكنى فطنت فجأة إلى أننا بعدنا عن الموضوع الذي فتح لنا باب الحديث وهو الفن الزنجى بروعته هذه بين المراحل والاتجاهات المختلفة.

فقال الحكيم: إن مسألة الفن الزنجى هذه عجيبة في بابها وإن كانت تتمشى أيضا مع هذه المراحل، ذلك أن إفريقيا سارت من مبدإ الأمر في مسار يختلف عن المسار الذي نهجته أوروبا، ذلك أن الإفريقى بعد أن مر بالطبع بالمراحل الأولى التي مرت بها البشرية كلها من حيث تصوير الطبيعة كما هى سواء على جدران الكهوف والصخور وغير ذلك، فإن المرحلة التي تلتها وهى التسامى بالفن إلى المثالية كما حدث عند الإغريقى، فقد غيَّر هو الآخر النسب الأدبية لكن لا بفكرة الجمال الظاهرى كما تعرفه

أوروبا بل بفكرة القوة الداخلية. أى بفكرة تجسيم أشكال مثيرة للخوف والدهشة، تستقر في أعماق الرائى وكأنها تنومه تنويمًا مغناطيسيّا. وكان غرضه من ذلك طرد الأرواح الشريرة واسترضاء الأرواح الخيرة التي تعاونه في حياته... وبعبارة أخرى كان الفن نوعا من السحر في يد كاهن القبيلة.

قلت للحكيم: إذن يمكن اعتبار هذا الفن نفعيّا منفعة مباشرة في أغراضه، أى أنه من هذه الجهة كان في المرحلة التي تستلزم فيها البشرية استخدام الفن الاستخدام المباشر.

فقال مستطردًا: هذا صحيح ولكن روعة هذا الفن الإفريقى هى أن الفن المباشر عنده لم يكن الواقعية السطحية التي تهدف إلى المطابقة الآلية للواقع، بل قفز قفزة مدهشة إلى مرحلة الفن... إلى مرحلة الفن الذي هو من حق الفنان البحت. هذا الفن المحمل بشحنة سحرية نفاذة جعلت العالم الأوروبى الحديث يدهش أمامها، ويحاول اليوم بأدواته المعاصرة أن يخرج هذه القوة السحرية الكامنة فيها تلك المؤثرات العجيبة. ولكن يظهر أن الفن الإفريقى هذا ليس الفن الزنجى وحده... فالفن عند الفراعنة هو أيضا كان يخرج من نفس هذا المنبع الخفى. هذا المنبع المتفجر بمثالية التأثير السحرى لا مثالية الجمال العضوى. فتماثيل الفراعنة لم تكن تعكس الجمال البشرى الذي تعرفه في تماثيل الإغريق للآلهة والملوك ولكنها تعكس إشعاعات غريبة لقوى معنوية وروحية. ولذلك نستطيع أن نقول إن إفريقيا كلها بما فيها مصر القديمة كانت أهدافها ومثالياتها في الفن مخالفة لاتجاهات ومثاليات الفن الأوروبى عند الإغريق... وكما حاولت أوروبا اليوم استلهام قبسات السحر من الفن الزنجى، فإنها قبل ذلك حاولت استلهام قوة المعانى والمؤثرات الروحية من الفن المصرى القديم فعرفت كيف تستنطق كتل الحجر لغة بالغة القوة والدلالة...

قلت: إن الفن الإفريقى من زنجى ومصرى قديم كان أداة من أدوات الكهان والرؤساء للتأثير به في مجال الحياة الدينية والدنيوية، أى أنه كان فنّا يهدف إلى تحقيق أغراض بعينها...

فقال الحكيم معقبًا: هنا فعلا تظهر قصة الفن الملتزم ولماذا ومتى نسميه فنّا.. فالحد الفاصل بين الغرض أو الهدف الذي يسعى إليه الفن وبين قيمته ومستواه هى قيمة الفنان نفسه ومستواه، فلا شك في أن الفنان الزنجى أو المصرى القديم، عندما كان يؤمَر من الكهان والملوك بصنع عمل فنى يهدف إلى الإثارة الروحية أو النفسية لأغراض معينة، فإنه كان وهو يلبى هذا الطلب لا ينسى في الوقت نفسه أنه

فنان، أى أنه، شاء أو كره، يدرك موهبة الخلق الفنى المتفجرة في أعماقه ويصبو إلى إنتاج العمل الفنى المعجز الذي سيبقى في ذاكرة البشرية بعد أن تتلاشى الأغراض التي أنشئ من أجلها، وبهذا وحده استطاع هذا الفن أن يسمى فنّا، وإذا لم تكن فيه هذه القيمة الفنية لكان قد زال بزوال الغرض منه...

وعندئذ أردت أن أستمر، وإذا بتوفيق الحكيم ينظر إلى الساعة وكانت قد قاربت على الثالثة، فأدركت أنه سواء كانت سائرة أو واقفة فإنه يريد الانصراف فودعته إلى جلسة أخرى...

* * *

الجلسة الثالثة:

حين يجتمع الناس في أى مكان، لا يتخذ اجتماعهم شكلا إلا حين يتكلمون... وكيف يصير اجتماعًا بدون كلام؟ لذلك يندفع أى إنسان بأى حديث لمجرد الاشتباك مع الآخرين في شيء مشترك...

ولكن الأمر يختلف تماما مع توفيق الحكيم في أحاديثه؛ لأنه في حالة اجترار فكرى مستمر، وهو ما نتصوره نحن سرحانًا معها في التيار، وإلا كان رد الفعل هو ردّا مقتضبا لا يفى بما نصبو إليه من حديث...

فسألته هذه المرة عن شيء لا أحسب أنه بعيد عما يطوف بذهنه في هذه الجلسة، خصوصا أنه كان يصحح لى اسم أحد المؤلفين الموسيقيين الكبار التبس علىّ أمره من بين اثنين آخرين...

قلت له:

ـ من الملاحظ في كثير من كتاباتك أنك تتحدث عن الفنون الأخرى حديث المتصل بها عن قرب، وأذكر أن لفنون الموسيقى والتصوير والنحت تأثيرًا مباشرًا على اتجاهاتك الأدبية... كيف تأتّى ذلك؟

ـ يبدو لى أن هذا شيء طبيعى... بالنسبة إلى كل مشتغل بالفن... أو ينبغى أن يكون الأمر كذلك، والدليل على أنها ظاهرة طبيعية أو فطرية هو أنى دون أن تتبلور عندى بعد أى ثقافة فنية وجدت نفسى قبل أن أمسك بالقلم منجذبًا إلى الرسم بالألوان على قدر ما كان يتاح لى في المرحلة الابتدائية، وميالا إلى الغناء والموسيقى بالقدر الذي سمحت به ظروف اتصالى بعوالم الأفراح... ولكن ما تقصده من اتصال ثقافى بالفنون عن وعى حقيقى لم يبدأ إلا باتصالى الوثيق بالحضارة في أوائل العشرينيات...

في ذلك العهد عشت في جو صداقة فنية عجيبة، بين ثلاثة من الفنانين يمثلون وقتئذ تيار شباب ثائر مجدد... هؤلاء الثلاثة هم: المصور بيكاسو ولم يكن عندئذ قد جاوز الأربعين إلا بقليل، والأديب كوكتو، وكان يصغره بما يقرب من عشر سنوات، والموسيقى سترافنسكى وكان عمره بين هذا وذاك... كانت الرابطة الفنية بينهم تصل إلى سمعى فأعجب لها... وكانوا هم الثلاثة يجتمعون أحيانا في عمل فنى واحد... كوكتو يؤلف الموضوع وبيكاسو يصور الديكور وسترافنسكى يضع الموسيقى. ولكن العجيب هو التفاهم التام بينهم الذي اتخذ شكل الاتجاه أو المدرسة التي تميزهم عن مدارس السابقين لهم من المستقرين في أعمارهم بين السبعين والثمانين... على أنى كلما أمعنت يومئذ في القراءة أدركت أن لا سبيل إلى فهم فن إلا بمعرفة بقية الفنون الأخرى، وأن معنى الثقافة هو هذا الإلمام الشامل لكل فروع المعرفة. إنى عجبت يومًا وأنا أقرأ لعالم رياضى هو «هنرى بوانكاريه» كتبه المشهورة عن قيمة العلم، والغرض أنه أشار في بعض صفحاته إلى فن النحت الإغريقى وتحدث عنه في هذا المجال العلمى البحت حديث العارف الذواقة... إذن حتى العلماء أصحاب التخصص لهم هناك باع في الأدب والفن. وليس هذا من باب الترف، ولكن المعرفة لا تتجزأ.

قلت للحكيم:

ـ وفيما يختص بك هل تذكر عملا فنيّا لك كان للتصوير أو الموسيقى مثلا أثره فيه؟

قال الحكيم:

ـ لست أدرى هل تصدق ما سبق لى أن ذكرته مرة في مكان ما منذ ثلاثين عامًا، عن أثر السيمفونية الخامسة لبيتهوفن على تركيب «أهل الكهف». لقد كان الإيقاع الصوتى من حركات السيمفونية الأربع يرن في أذنى وأنا بصدد الإيقاع الفكرى في فصول المسرحية الأربعة. وربما تضحك إذا عرفت أنى كنت في ذاك الوقت أسمع سيمفونية بيتهوفن بطريقة مقلوبة، أى أنى كنت أسمع الحركة البطيئة «الأراجيو» على أنها هى الحركة الأولى.

وظللت معتقدًا هذا الخطأ لمدة طويلة. والسبب فيه أنى لم أحضر هذه السيمفونية تؤدَّى في صالة أوركسترا لارتفاع ثمن التذاكر. وكنت أوالى سماعها أول الأمر في محل الأسطوانات «الجراند بولفار» وكان هناك خلل في ترتيب الأسطوانات، مما أوقعنى في هذا الخطأ وترتب عليه أن الفصل

الأول في «أهل الكهف»، يبدأ هو الآخر بطيئًا في شبه «أراجيو»... أما التصوير فقد سبق أن قلت في مقدمة «بجماليون» إن الذي كشف لى عن جمال الأسطورة هى اللوحة الزيتية الرائعة «بجماليون وجالاتيا» بريشة المصور «جان راوكس». التي رأيتها معروضة في متحف اللوفر. واختزنت ذكرياتى عنها أعواما وأنا أضمر في نفسى معالجة الموضوع في يوم ما، إلى أن حان الحين لذلك عام ١٩٤٢م، حيث نشرت المسرحية.

قلت للحكيم:

اعتقادى هو كما تقول أن الثقافة لا تتجزأ، وأنه لا يغتفر للفنان التشكيلى أو الموسيقى أو أى فنان آخر ألا يكون على معرفة كافية بالأدب والفكر. لو أن الأمر كذلك فليست هذه بمشكلة. ويكفى لأى أديب أو مفكر أن يقرأ بضعة كتب عن الفنون التشكيلية أو الموسيقية، ويلم بأسماء أقطابها وأعمالهم وتاريخ حياتهم ليردد ذلك فيما يقول ويكتب. ولكن المقصود هنا هو تذوق الإنتاج نفسه. وتلك كانت مشكلتى. فأنا شخصيّا لم يكن يهمنى يوم أردت الاتصال بهذه الفنون أن أتظاهر بمعرفتها عن طريق الكتب، لقد رفضت يومئذ اقتناء كتاب هيربيو المشهور عن بيتهوفن، قبل أن أتذوق موسيقى بيتهوفن نفسها. وكان دون وصولى إلى هذا التذوق أهوال. إذ ليس من السهل على من درجت أذنه الشرقية على سماع الميلودية المسطحة، أن ينتقل بسرعة إلى تذوق الموسيقى المركبة. ولولا لجوئى إلى محل أسطوانات «باتيه فولان»، لأعيد وأكرر نفس الأسطوانة عديد المرات في اليوم الواحد، حتى أستطيع إدراك أولها من آخرها، لولا ذلك الإلحاح والتكرار والعناء والصبر لما فتح لى بيتهوفن بابه. إلى أن أصبح صوته في موسيقاه يعيش معى.. فهل يمكن للأديب أو المفكر الاستغناء بأدبه وفكره عن معرفة وتذوق الفنون التشكيلية والموسيقية ونحوها؟

وهنا قال الحكيم بقوة:

ـ من باب أولى الأديب والمفكر. ولا أقول من باب أولى فقط، بل إنها بالنسبة للأديب والمفكر ضرورة، فقد يُتسامح قليلا ـ وإن كان ذلك مكروها ـ في عدم الإحاطة الكافية بالأدب للعالم المتخصص والفنان التشكيلى والموسيقى، نظرًا لاستغراقهم أحيانًا ذلك الاستغراق الطاغى في مشكلات تخصصاتهم الفنية التكنيكية، باعتبار أن الجزء الأكبر من عملهم يحتاج إلى إتقان مادى مهنى وشبه يدوى. ولكن الأديب

أو المفكر الذي ليس له من مجال إلا المعرفة ـ لأن جوهر عمله هو نشر المعرفة وإضاءة العقول ـ كيف يتصوَّر أن يكون مغلقًا لا تنفذ إلى قلبه وعقله إشعاعات كل الفنون والمعارف؟ وليس المقصود بمعرفة الأديب للفنون الأخرى، هو أن يقرأ عنها في الكتب!... إذا كان الفن كأنه صوت صديق. فأنا كذلك لم أرد أن أعرف شيئا عن دافنشى أو تسيان أو روبانس قبل أن أعايشهم معايشة طويلة في متحف اللوفر. ولهذا كانت معايشتى الشخصية لهم تنطقنى عنهم كلامًا خاصّا ليس مما يوجد أحيانًا في الكتب، فأنا أريد أن أصادقهم صداقة حقيقية، حتى أستطيع من خلالهم أن أحصل على مفاتيح جديدة مختلفة لأبواب الحياة التي نسعى لإدراك أسرارها.

قلت للحكيم:

هذا يجرنا إلى فكرة وحدة الفنون ـ فالفنون هى فعلا مفاتيح لأبواب هيكل واحد هو الحياة، وإنى كمصور أستطيع أن أؤكد أن الأدب يفتح لى أحيانا بابا يبصرنى بالتصوير ذاته.

فاستطرد الحكيم يقول :

ـ هذا التعبير الذي تتكلم عنه قد صادفته ذات مرة على نحو طريف. ففى العشرينيات، عندما استمعت لأول مرة في صالة الكونسير إلى مقطوعة لسترافنسكى المسماة «تتويج الربيع» لم أستطع هضمها، مع أنى كنت قد اجتزت صعوبات فاجنر وريتشارد ستراوس. إنها كانت بالطبع من الموسيقى المجددة الثائرة في ذلك الوقت... إلا أن تذوقها لم يكن بالأمر السهل على مثلى. إلى أن استمعت إلى هذه القطعة مصاحبة لشريط سينمائى يصور الخلق الكونى، وبدء نشوء الأرض بتناثر أجزاء الأجرام، ثم تكوين القشرة الأرضية ثم تقلصاتها وزلازلها، ثم هدوئها وبدء شبابها وربيعها. هنا بدأت فكرة سترافنسكى تتضح في أنغامها السريعة المتفجرة هنا وهناك كأنها ومضات وموجات مكهربة تغنى بروعة الأرض، ثم اخضرارها القريب... هنا يتجلى الموسيقىّ، وكأنه يفكر باللحن تفكير الفلاسفة والعلماء والشعراء، وهنا أدركت أيضا معنى صداقة سترافنسكى بمفكرى عصره. كان بيتهوفن أيضا صديقا لجوته. وحتى في تراثنا العربى تجد في كتاب الأغانى ما يشعر بالصلة الوثيقة بين الشعراء والمغنين... وحتى نحن اليوم أيضا... ففى مبدإ حياتى أيام سيد درويش كنت على اتصال يومى بكامل الخلعى وداود حسنى... ولكن هناك فارقا كبيرا بين هذه الصلات الشخصية المحددة الأفق وبين

الصلات الفنية التي تخلق الجو الفنى المولِّد للمدارس الفكرية، الموحِى بالاتجاهات الأدبية أو الفنية...

قلت للحكيم:

ـ حقًا ليس لدينا حتى الآن هذا الجو الفنى الذي يجتمع في ظله شعراء ومصورون ومفكرون وموسيقيون يؤلفون اتجاها بعينه، مما يمكن أن نسميه مدرسة أو مذهبا...

فقال الحكيم مؤمنا على كلامى:

ـ هذا صحيح... فالمدارس الأدبية والفنية والفكرية كانت تنشأ متلازمة ولا تزال... فالكلاسيكية كانت تظل الشعراء والمفكرين والمصورين والموسيقيين في وقت واحد... وكذلك الرومانتيكية والرمزية الواقعية. ذلك الاتصال المباشر أو الوحدة الوثيقة التي تجمع الشاعر بالموسيقى من أصحاب المزاج الواحد والتفكير الواحد، الذي يمكن أن ينتج عنه ظهور مدرسة واحدة بعينها لنواحى التفكير كلها في نفس الوقت... أما تساؤلك لماذا لا يحدث ذلك عندنا نحن؟ فربما الجواب هو أن الفواصل كثيرة وكبيرة بين ثقافة المفكر والأديب والمصور والموسيقى... وإذا استطعت في بلادنا أن تجمع أحيانا بين الأديب والمصور والنحات والمعمارى لتشابه الثقافة الفنية، فإن الموسيقى الذي لم يزل في مرحلة الميلودية المسطحة لا يجد شيئًا يصله بمن هم في مرحلة الفنون المركبة... هذا إلا أن القليل من الأدباء والمصورين والمثَّالين هم ممن يستطيعون الكلام بلغة واحدة... لاختلاف الثقافات بينهم... ولذلك كان من الصعب انتظار مدرسة فكرية فنية واحدة تنشأ في مثل هذه الظروف... وقبل ذلك بالطبع يجب أن نجتاز نهائيًّا هذه المرحلة التي لم يزل فيها أكثر أدبائنا ومفكرينا وعلمائنا وفنانينا... وهى مرحلة الاكتفاء بالنص المكتوب وحده، والاعتماد الكلى عليه في فهم وتفسير الحياة والاتجاهات الفكرية والفنية في عالمنا المتطور المعقد... واعتماد العلماء والمفكرين والفنانين على تخصصاتهم وحدها، دون محاولة ولوج المناطق الأخرى بوسائل تعبيرها وتفسيرها، هو الذي يحبس كلا منهم في دائرته الضيقة، ويمنع من تكوين فكر شامل لعصر أم مجتمع...

وهنا نهض توفيق الحكيم ونظر إلى وجهى المتسائل عن سبب نهوضه المفاجئ وسط هذا الكلام الهام، فأخذ يذكرنى بمائدة فاخرة حافلة حان موعدها، ووصفها لى قائلا إنها عبارة عن ثلاث بصلات صغيرة مسلوقة وشريحة شواء في حجم الشلن وبرتقالة واحدة...

هذا هو كل طعامه الذاهب إليه الآن...

صلاح طاهر

جريدة الأهرام مارس سنة ١٩٦٨م

الموجـة الجديدة

إنه الحديث الأول لى وكم يسعدنى أن يكون مع رائد الفن الأدبى في الشرق العربى، أسأله في موضوعات تشغلنى ـ واعتقدت أنها تشغل معى العاملين في ميدان الأدب ـ وقد أجاب الرائد الكبير... تقف وراء إجابته بحور عميقة من الثقافة وصروح ضخمة من التجربة والريادة.

ـ هل انتشار الموجة الحديثة في المسرح والرواية والقصة القصيرة يعنى أن الرواية التقليدية لم يُصبح لها مكان في الحياة الأدبية؟ وإذا كان لها مكان فماذا ترون من انصراف النقاد عن كل الأعمال التي لا تتجه إلى التيار الحديث؟

ـ انتشار الموجة الحديثة في المسرح والرواية والقصة القصيرة إنما يدور في دائرة محدودة، فلا تزال الرواية التقليدية والمسرحية التقليدية والقصة القصيرة التقليدية تحتل الحيز الأكبر في الإنتاج العالمى؛ لأنها تخاطب الجماهير العريضة في كل مكان، كما أن الأسلوب التقليدى في هذه الأنواع كلها لا غضاضة فيه إطلاقًا إذا كان العمل نفسه ذا قيمة فنية وإنسانية كبرى... وقد ظهرت في الأزمنة الحديثة روايات ومسرحيات وقصص ذات مكانة عالمية مرموقة مع كونها تقليدية الأسلوب والقالب.

أما اهتمام كثير من النقاد بالتيارات الحديثة فهو أمر طبيعى حدث في كل العصور إزاء كل جديد؛ لأن ظهور الجديد يؤدى دائما إلى مناقشات ذات ضجيج يلفت الأنظار ويغرى بالنقد والحديث والدراسة، وقد حدث كل ذلك من قبل عند ظهور الرومانسية والرمزية والطبيعية والواقعية والسوريالية.. إلخ ولم يكن كل ذلك فيه القضاء على الكلاسيكية أو غيرها، بل إن كل الأنواع عاشت بقيمة العمل الفنى الجيد في ذاته.

٢ ـ هل ترون أن التيارات الحديثة في الآداب العالمية موجات مكتوب لها البقاء والاستقرار في المدة التي استطاعت أن تستقرها المذاهب الأدبية السابقة مثل الكلاسيكية والرومانسية والواقعية وغيرها؟

ـ إن الموجات في ذاتها لا استقرار لها؛ لأن الموجة من حيث طبيعتها ومدلولها المعنوى والمادى تعنى الظهور والتلاشى، ولكن القيمة الحقيقية لهذه الموجات أو التيارات الحديثة هى الموحيات والإضافات

التي يمكن أن تقدمها إلى الأساليب والوسائل المعمول بها في الفن، فالجديد دائمًا لا يلغى القديم ولكنه يضيف إليه.

٣ ـ خضت تجربة الرواية اللامعقولة فهل كانت حبيبة إلى نفسك وأنت تؤلفها... وهل تجاوبك فيها مثل تجاوبك مع رواياتك الأخرى؟

ـ إن اللامعقول عندى ليس هو ما يسمى بالعبث في المذاهب الأوروبية ولكنه استكشاف لما في فننا وتفكيرنا الشعبى من تلاحم المعقول في اللامعقول، ولم يكن للتيارات الأوروبية الحديثة إلا مجرد التشجيع على ارتياد هذه المنابع فنيّا دون خشية سيطرة التفكير المنطقى الكلاسيكى الذي كان يحكم الفنون العالمية في العصور المختلفة... فما إن وجدنا تيارات ومذاهب تتحرر اليوم من ذلك حتى شعرنا أننا أحق من غيرنا بالبحث عن هذه التيارات في أنفسنا؛ لأنها عندنا أقدم وأعمق وأشد ارتباطًا بشخصيتنا، ولقد لاحظ ذلك أحد الأدباء الإنجليز في صدر ترجمة «يا طالع الشجرة» فكتب يقول: إن اللامعقول والخوارق جزء لا يتجزأ من الحياة في الشرق.

ـ قمت بتجربة الرواية، فما رأيك أن تقدم لنا ـ وأنت الرائد في ميادين الفن الأدبى جميعه ـ تجربة تجمع بين عنصر الرواية والقصة القصيرة، وهل ترى ذلك ممكنا، بمعنى أن تجمع التجربة بين عناصر الرواية من تشعب في الأشخاص والأحداث والامتداد الزمنى، ثم تضغط جميعًا في خط يجعلها تنتمى إلى القصة القصيرة؟

ـ تجربة الجمع بين عنصر الرواية والقصة القصيرة ربما سبقت لى محاولة بشأنها في «أشعب أمير الطفيليين» حيث قلت في المقدمة:

«إننى أريد الجمع بين أسلوب الإيجاز والتركيز عند العرب، وهو سمة القصة القصيرة، وأسلوب التحليل والإطناب، وهو سمة الرواية الحديثة». فكان أن جمعت بين القصة والرواية في عمل واحد، بل مجموعة قصص داخل رواية، وربما كان هذا ما حدث أيضا في «ألف ليلة وليلة» وهى ملهمتنا الكبرى. وقد تتخذ التجربة وجهًا آخر فيما يسمى بالرواية القصيرة أو القصة الطويلة. وربما كنت قد حاولت شيئًا كهذا في مثل «راقصة المعبد»، على أن هذه التجربة قد تمت أخيرًا بصورة أكمل وأبدع على يد نجيب محفوظ بمواهبه الممتازة في العديد من أعماله الأخيرة. وأرجو ألا أخجل تواضعك إذا

ذكرت هنا أنك أنت نفسك قمت بهذه التجربة أخيرًا في «شيء من الخوف» على نحو غاية في الدقة والتمام.

أما المسرواية فكانت محاولة لاستخدام أسلوب المسرح وأسلوب الرواية في عمل واحد، على نحو يكمل أحدهما الآخر في التعبير الفنى. وقد أردت في «بنك القلق» أن أشبه هذا العمل بالزواج بين نوعين، فكما أن الزواج يجمع بين زوجين كلّ منهما يحتفظ بشخصيته وثروته وطباعه ووظيفته على نحو مفروز تمامًا مما يتيح لكل منهما استقلاله الذاتى ويجعلهما غير مندمجين تمامًا إلا تحت سقف الزوجية، فإذا انفصلا بالطلاق استطاع كل منهما أن يعيش حياته على حدة. كذلك جعلت الرواية منفصلة بشخصيتها متميزة بأسلوبها السردى في فصول، وجعلت المسرحية مفروزة وحدها بأسلوبها الحوارى في مناظر، واحتفظت الرواية لنفسها ببعض الشخصيات والأماكن والحوادث لا نجدها في المسرحية. كما احتوت المسرحية على شخصيات أخرى وحوادث أخرى لا أثر لها في الرواية، ولكن تحت سقف العمل الفنى الواحد يوجد الاتحاد، فإذا أردنا إحداث الطلاق لم يكن من الصعب فصل العملين المستقلين أحدهما عن الآخر، وجعل كل منهما يعيش بذاته على حدة.

ولقد خطر بالطبع لكثيرين هذا المزج بين أسلوب الرواية والمسرحية وكذلك منذ القرن الخامس عشر في رواية «سلستينا» للمؤلف الإسبانى «فرناندو روخاس» ، واستمرت المحاولات عبر العصور حتى عصرنا الحاضر عند «شتاينيك» وغيره. ولكنى بمراجعة أكثر هذه الأعمال اتضح لى أن كل مؤلف قد اتبع طريقة مختلفة ولم أجد في الواقع مشابهة تامة مطابقة للطريقة التي اتبعتها في «بنك القلق» من استقلال الزوجين ماديًا على نحو ما توصى به الشريعة عندنا من استقلال الزوجين ماليًا، ما ورثته هى لها، وما ورثه هو له دون تداخل وامتزاج بين الحصيلتين.

ثروت أباظة

مجلة القصة يونيو ١٩٦٨م

حضارتنا والعصر

يمضى رجال السياسة والعلوم في مقدمة البشرية، ويقف المفكرون والأدباء فوق الجبال الوحيدة يتأملون وينسجون رؤاهم، وكلما ابتعد الإنسان من الأرض بدت له استدارة الأرض وارتسم أمامه منظرها الشامل. وتوفيق الحكيم أحد الذين يعيشون مع رؤاهم من قديم. تعلم الصمت من عمله في النيابة، واختار أن يكون ضمير المجتمع بدلا من أن يكون ضمير القانون، ومن خلال تأمله للقضاء تعلم أن يؤجل النطق بالحكم على الأشخاص ويقف منهم موقف العطف المحايد، وحين اختاره ميدان الفن الروائى والمسرحى وقف بكتابته شاهدًا على عصره... ترى، كيف يرى توفيق الحكيم عصرنا القلق؟ كيف يحس مشاكله الحضارية والفكرية؟

* أحمد بهجت: تشى الفنون الحديثة بغرابة العصر الذي تتحرك ظلالنا تحته، هل تفهم عصرنا الذي نعيشه؟

ـ توفيق الحكيم: لكى نفهم عصرنا الذي نعيشه ينبغى أن نمر سريعًا بما سبقه من عصور، ولنبدأ بعصر الإنسان الأول ـ إنسان الكهوف ـ هذه الرسوم على حيطان الكهوف وهى أول مظهر للفن ... ما معناها؟

معناها أن الفن ـ دون أن يدرى ذلك الإنسان البدائى ـ كان في الحقيقة هو أول احتكاك بشرى بأسرار الطبيعة. كان أول محاولة لفهم الطبيعة بمحاكاتها. وأول ما يجعل الإنسان إنسانًا هو محاولة فهم الطبيعة التي حوله وإيجاد وسيلة لذلك. ثم جاء كاهن القبيلة فانتقلت إليه مهمة الاتصال المباشر بقوى الطبيعة العليا وأسرارها واستمد الفن من هذا الدين منابع واتجاهات وإيحاءات إلى أن جاء العلم الحديث، وانتزع العلم لنفسه مهمة كشف قوانين الطبيعة ثم محاولة تسخيرها، وانتفع الفن الحديث كذلك بوسائل العلم الحديث واستوحى مناهجه سواء في الدراسات الأدبية، وتاريخها، أو حتى في أساليب الخلق والإبداع، إلى أن جاء العصر الذي نعيش فيه، وانتقل العلم من طور تسخير الطبيعة إلى طور آخر هو منافسة كائنات الطبيعة، بصنع مخلوقات أخرى مثل الإنسان الآلى والعقول الإلكترونية ونحو ذلك.. هنا نجد الفن أيضا قد تحول إلى منافسة الطبيعة. فطرح فكرة محاكاتها جانبًا وجعل يصنع

مخلوقات فنية مستقلة خاصة به، لا شأن لها بالطبيعة، فكانت مدارس التجريد... ثم جعل الفن يوجِّه إلى الطبيعة أسئلة التحدى فلا يجد منها جوابا بالطبع، فاتهمها بالعبث وتكرير نفسها بغير غاية، وكانت مدارس العبث... وكان من أثر سرعة دوران آلة الكشوف العلمية وإتيانها في كل يوم بجديد أن أصيبت عجلة الفن أيضا بالعدوى فأصبحت تدور بسرعة تثير الدوار بحثًا عن الجديد، وبعد أن كان هدف الفنان في الماضى هو الإتقان والتجريد، أصبح فنان اليوم مصابًا بحمى العصر وهو التجديد باستمرار، والخضوع لصيحة الجديد للجديد... عقل الإنسان يتحرك اليوم بسرعة جنونية وكذلك عقل الفنان.

* سؤال: يتساءل المثقفون عن مكاننا من حضارة العصر الذي نعيش فيه؟

ـ توفيق الحكيم: هنا المشكلة، فنحن نعيش في نفس هذا العصر الذي يدور فيه كل شيء بسرعة عظيمة، ومع ذلك فنحن متخلفون، ومن هذا التناقض تنبع كل متناقضات حياتنا، سواء في السياسة أو الاقتصاد أو الاجتماع أو الفن أو الثقافة، وليس هذا حالنا وحدنا، بل هو حال كل الأمم المشابهة لنا في الظروف، وكما قلت عن ازدهار العلم في القرن الماضى في أوروبا،وتسخيره للطبيعة، أضيف أن هذا قد أدى إلى سيطرة أوروبا وتسخيرها لآسيا وإفريقيا وعزلهما بالاستعمار عن التطور والتقدم. ولكن إن كان القرن الماضى يمكن وصفه بأنه عصر السيطرة، فإن العصر الحالى يمكن وصفه بأنه عصر التمرد.

فتفوق العلم الذي جعل الغربيين ينافسون الطبيعة ويتمردون عليها، قد جعل الأمم المتخلفة تتمرد هى أيضا على الغرب المستعمر، والعلم أيضا هو ذاته الذي يَسَّر ذلك: ذيوع الراديو والترانزستور ومذاهب العدالة الاجتماعية، وانتشار الأسلحة الأوتوماتيكية والقنابل اليدوية..

استيقظت الشعوب المستعبدة واستقل كثير منها ونهض ليلحق بركب الحضارة العالمية... وظهرت أمامه المشكلة واضحة جلية... كيف يمكن اللحاق بالركب الذي كان يسير وما زال يسير بسرعة مجنونة في وقت كان هو فيه مستعبدا نائمًا أو واقفا أو سجينا مكتفًا طيلة أجيال؟ هل يبدأ من النتائج الأخيرة التي أثمرتها هذه الحضارة أو يبدأ من ماضيه هو؟

هذا السؤال هو موضع البحث الدائم. هنالك مع ذلك حالات الجواب فيها بديهى لا يحتاج إلى إطالة

النظر. فأنت لكى تنهض لا بد لك من علم، ولا يمكن أن تبدأ العلم من ماضيك فتعيش في عصر ما قبل البخار والدنيا اليوم في عصر الذرة. إذن لا بد أن تقفز فوق كل أجيال تخلفك لتلحق بنتائج العلم الحديث اليوم، وهكذا يشدك العصر الحاضر رغمًا عنك لتعيش فيه بوسائله؛ لأنه ليس لديك خيار: إما أن تقفز إلى قطار الحضارة السائر وإما أن تجلس متخلفا. وأكثر الدول الحديثة الاستقلال اختارت أن تقفز. لكن عملية القفز أدت إلى مشكلات وتناقضات؛ لأن ما تم في أوروبا على مراحل وترددها ازداد، ومن هنا تصاب معدتنا أحيانًا بسوء الهضم؛ لأنه لم تتح لها فرصة هضم كل مرحلة على حدة. ومع ذلك فلا خيار لها، لأن أى إقامة طويلة في مرحلة واحدة بعينها معناها التخلف مرحلة أخرى عن الركب.

ما من حل إذن إلا أن تكون لنا معدة النعام تزدرد كل شيء وتهضم على المهل، أو معدة الإبل تلتهم وتختزن ثم تختار وتصفى وتضيف إليه من شخصيتنا وظروفنا.

* سؤال: إذا جاز هذا في العلم والصناعة والتكنولوجيا، فهل يصح هذا في الفن والأدب والثقافة؟

ـ توفيق الحكيم: هنا المشكلة في الحقيقة. في الفن والأدب والثقافة تتضح صعوبة المشكلة وتبدو عسيرة على الحل؛ لأنك هنا متصل بذات الإنسان أى بدخيلة إحساسه وشخصيته. والماضى يلعب دورًا مهمّا، لأنك مهما تكن نائمًا أو سجينًا فإنك تحلم، وتجتر ذكرياتك، أى تراثك، والفنان أو الأديب في الدول المستيقظة حديثًا ينهض فيجد التقدم الفكرى والفنى على مداه في هذه الحضارة الراكضة، ويجد ذاته في نفس الوقت مرتبطًا بتراثه الخاص. تراث يحبه ويهزه وإن كان في كثير من الأحيان قاصرًا بالمقارنة في أساليبه وأدواته، وهنا يقع في الحيرة ويتساءل: ماذا يصنع؟ وقد يزيد الأمر حرجا العقدة النفسية تجاه الحضارة المتفوقة. وعندئذ لا يجد شيئًا يتشبث به في اعتزاز إلا تراثه الأدبى والفنى. إنه لا يستطيع أن يرفض مصنع النسيج الكهربائى ويتمسك بالنول القديم، ولكنه يستطيع أن يتمسك بموَّاله البسيط ومزماره أمام الأوركسترا وتراكيبها الهائلة، وهنا ظهر الاهتمام بالفلكلور كعنصر من عناصر التحدى والدفاع عن الشخصية.

لكن مشكلة أخرى تنشأ أمام الفنان والأديب، وهى: هل يُستبقى الفلكلور كما هو، ويقعد بذلك مع ماضيه ويعود بنفس شخصيته إلى العصور الغابرة؟ ذلك يعنى أنه يدير ظهره لعصره الراكض، وذلك هو التحدى في التخلف. ومن هنا فكر الفنان أو الأديب المتطور أن يكون التحدى في التقدم... وذلك بأن

يأخذ الفلكلور القديم ويركب به قطار الحضارة المعاصرة... أى أن يحافظ على شخصيته بتجديدها لا بتحديدها... أو على الأقل يستبقى جانبًا من ماضيه الجميل وفلكلوره الأصيل كما هو، ويأخذ الجانب الصالح للتطور فيلبسه ثوب العصر ويعطيه شخصية جديدة...

- سؤال عرَضى: هل هناك دول خاضت هذه التجربة؟

- توفيق الحكيم: نعم... اليابان هى الدولة الشرقية في هذا المجال، كانت متخلفة عن ركب الحضارة في العلم والصناعة والثقافة، فاستطاعت بسرعة مذهلة أن تكون في مقدمة الركب في كل شيء... تجد عندها تراثها الجميل إلى جانب أحدث مبتكرات العلم والصناعة والفن، أى تجد ما يستحق أن يبقى من معالم القديم مع ما يجب إدخاله من مُستحدثات العصر الجديد، فالكيمونو موجود إلى جانب التايير والقبعة، ومسرح النوه وكذلك الكابوكى العتيق قائم إلى جانب آخر اتجاه مسرحى في هذا القرن، وموسيقاه التقليدية بجانب أحدث موسيقى عالمية، وهلم جرا في كل مجال... ومن هذا التفاعل بين القديم والحديث والأصيل والدخيل يمكن استخراج نتاج له عطره الخاص، مهما يكن الإطار والرداء مشتركا مع الجميع... وقد لحقت باليابان أخيرًا الصين.. فهى تأخذ ما ينفعها حيث تجده... نحن الآن في عالم وحدة الحضارة...

- ألا يُخشى من وحدة الحضارة على الشخصية الذاتية لكل أمة؟...

- توفيق الحكيم: لا خوف؛ لأن الشخصية الذاتية لا توجد إلا حيث تتحد مع غيرك في أشياء كثيرة.. إذا ضمك منزل واحد مع أناس وعشت معهم في إطار واحد فإن شخصيتك مع ذلك تكون مختلفة... لأن الشخصية في الأعماق وليست في الرداء.. وإذا أردت أن تكون لك لهجتك الخاصة في الكلام ومشيتك الخاصة التي تُعرَف بها، فابدأ قبل كل شيء بأن تتعلم الكلام والمشى مثل سائر الناس ولا تحاول اصطناع لهجة أو افتعال مشية؛ لأن التكلُّف سوف يجعلك مضحكا.. حاول التخلص من العُقَد واترك ذاتك على بساطتها وسجيتها، كن طبيعيّا تجد نفسك.. على أن هذه الحضارة المعاصرة ليست خيرًا كلها.. بالعكس، عندما تكلمت عن الحضارة قصدت حركة العقل البشرى وسيره وتطوراته ومكتسباته، ولكن الحضارة من حيث هى معتقدات ونزعات ونزوات هى الآن في بعضها شر يحمل في باطنه بذور انحلال ودمار، وكلما فكرت في هذه الناحية فقدت ثقتى في طول عمر هذه الحضارة الحديثة إلا

إذا استطاعت أن تجدد خلاياها... وتجديد خلايا الحضارات إنما يكون بانتقال حيويتها من بيئة منحلة إلى بيئة متماسكة، فالأمل إذن هو في انتقال خلايا الحضارة من أوروبا وتابعتها أمريكا إلى آسيا وإفريقيا، وإن يكن ذلك بعد آماد طويلة كما كانت من قبل، وتلك دورة طبيعية..

- سؤال: هل تعتقد أن هذه الدورة الطبيعية للحضارة حتمية؟

- توفيق الحكيم: بالطبع، وهى لا بد أن تحدث حتما بمجرد ظهور المسببات والوسائل؛ لأن الحضارة هى القدرة على خلق مسبباتها ووسائلها، أى هى في تكوين عقول تُوجدها... وحيث توجد العقول توجد الحضارة...

- سؤال: ما هو الأثر الحضارى للمجلس القومى للثقافة المزمع إنشاؤه؟

- توفيق الحكيم: ما من شك في أن مثل هذا المجلس يكون أحد أسمى أهدافه التكوين الحضارى المنشود... ولعل من أهم واجباته عمل رسم بيانى لحضارة الوطن.. وإذا كان من واجب المجلس القومى الاقتصادى عمل الرسم البيانى لما يمكن أن يكون عليه دخلنا القومى سنة ٢٠٠٠ على أساس خطة عملية يدرسها بدقة، كذلك فإنه من واجب المجلس القومى الثقافى أن يعد الرسم البيانى لما يجب أن يصل إليه منسوب ثقافى وحضارى للمواطن في بلادنا سنة ٢٠٠٠، يقرب من المنسوب المماثل في البلاد المتحضرة... وأن نعد لذلك الخطط والمناهج بالاتفاق التام مع الجهات التنفيذية خطوة بخطوة. على أن جميع هذه المجالس المتخصصة التي تضم العقول في مختلف الفروع يحسن أن يكون بينها اتصال وانسجام؛ لأن نشاطها يتداخل بعضه في البعض، ويؤثِّر الجزء منه في الأجزاء، كالخزانة وتأثيرها في الثقافة، كما أن للعلم تأثيره على الخزانة وعلى الإنتاج والاقتصاد. لذلك يحسن أن تكون هذه المجالس مثل الأوانى المستطرقة منفصلة ومتصلة حتى لا يعرقل أحدها نشاط الآخر وحتى تعمل في نفس الوقت بمستوى واحد وفى اتجاه واحد نحو التقدم الشامل.

* سؤال: هل يمكن استخلاص رؤية واضحة لمستقبل هذا العصر الذي نعيشه؟

- توفيق الحكيم: ممكن، وإن كان الوضوح هنا من المطالب العسيرة، ولكن الأفق في نظرى على كل حال ليس ورديّا، فقد كانت أمام البشرية فرصة عظيمة أضاعها الحمق وقصر النظر. هذه الفرصة هى

ظهور الطاقة النووية في عصرنا، مثل مارد ضخم خرج من القمقم ليقول لنا ـ شبيك لبيك خادمك بين يديك.

وكان على هذا العصر أن يرى عندئذ مطالب المستقبل... شعوب بأسرها تنهض بمئات ملايينها تطلب الطعام. تتضاعف مواليدها وتتناقص وفياتها ويتزايد فيها الوعى، هذه الملايين البشرية الزاحفة التي تطلب الخبز كان ينبغى أن يجاب عليهم بهذا السؤال ـ كيف يمكن مواجهة مطالبها وتحقيقها؟

لكن السؤال لم يُطْرَح بصفة جدية، فكانت الأزمة. والأزمة ليست أزمة البلاد المتخلفة والنامية في آسيا وإفريقيا وأمريكا الجنوبية وحدها بما تحوى من ملايين الجياع، ولكنها كذلك أصبحت أزمة البلاد المتقدمة التي لم يعد فيها مجال لمستقبل مضمون لكثير من أبنائها بعد استقلال الشعوب المغلوبة وتضييق نطاق استغلالها، وربما فسر هذا ثورات الطلبة والشباب في تلك البلاد المتقدمة. ففى تلك البلاد التي كانت تجد متنفسًا لشبابها في المستعمرات والاحتكارات، لم يعد هذا الشباب اليوم واثقًا من غده، وأصبحت بلاده في نظره تضيق به وبمطالبه. فما بالنا بشباب الأمم الأخرى! إن ما كان يكفى لشباب القرن الماضى من مطالب لم يعد يكفى في هذا القرن... كان الشباب في القرن الماضى محدود المطالب، ويكفى أن نقارن متوسط المصروف اللازم للأبناء في القرن الماضى والمصروف الذي يطالبون به اليوم لنكتشف أن ما كان يعتبر كماليّا بالأمس قد أصبح من الضروريات اليوم... إن السيارة أو الثلاجة مثلا كانت تعتبر ترفًا بالأمس لكنها اليوم من ضروريات المعيشة، وشباب اليوم يريدون بعد تخرجهم الحصول على الأعمال والوظائف التي تتيح لهم أن يقتنوا بسرعة السيارة والمسكن والثلاجة والبوتاجاز والتليفزيون . أى مستقبل يمكن أن يوفر لشباب العالم مثل هذه المطالب التي يعتبرها ضروريات؟ كان أمام هذا العصر طريقان، فاختار الطريق الخطأ. كان أمامه أن يختار الإجابة للمارد الذي يسأله شبيك لبيك... فيقول له كرِّس علمك وطاقتك لتوفير الطعام للملايين، لزرع الصحارى واستثمار البحار واستخلاص المواد الضرورية للحياة العصرية بأزهد الأسعار، ولكنه بدلا من ذلك اختار أن يطلب منه ابتكار آلات الدمار وتقويتها وتطويرها. هذا الاختيار الخطأ هو كارثة عصرنا. وإن روح العنف والفوضى والتدمير والشر وهى روح العصر السائد اليوم وربما غدًا، مصدرها هذا الاختيار الخطأ، وإذا كان هناك مستقبل مظلم ينتظر البشرية فإن الدافع إليه هو هذا

الاندفاع في الطريق الخطأ.

* سؤال: لاحظت في روما أن الشباب يربى شعره ويهتم بأناقته أكثر من الفتيات، ما هو تفسير هذا الاتجاه نحو الأناقة الناعمة للشباب الأوروبى؟

ـ توفيق الحكيم: هذا أيضا من مظاهر الحيرة وسط عصرنا المحير. إن كل المتناقضات تتجمع فيه في نفس الوقت بألوانها الصارخة، وجنوح شباب العالم اليوم إلى ارتداء الملابس الزاهية وإطلاق شعورهم الطويلة ليس تحللا أو انحرافًا، إنما هو ارتداد لعصور سابقة كانت أجمل من عصرنا وأكثر سلامًا، يريد هذا الشباب أن يذكرنا بما كان يحدث في القرن السابع عشر والثامن عشر من إطلاق الرجال لشعورهم أو وضع باروكات شقراء وسمراء على رءوسهم، وارتداء ملابس مزركشة من الدانتيلا الرقيقة مما كان يقرب الفوارق بين مظهر الرجال ومظهر النساء. كان هذا هو الزى والسلوك المعترف به بين الرجال الممتازين في ذلك العصر من ملوك وقادة وفلاسفة وعلماء. وحتى بداية القرن التاسع عشر، نرى صورة نابليون الجندى الباسل بشعر طويل مسترسل على كتفيه، فهل يا ترى يريد شباب اليوم تطعيم القرن العشرين ببعض مظاهر القرن السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر؟ وهل يريدون بذلك الاحتجاج على عصر الخوذات الحديدية والقنابل الذرية التي قضت على كل مظهر جميل للرجال وجعلت منهم وحوشًا؟ هل يريدون تذكير الناس بتاريخ للبشرية حيث كان الرجال فيه أكثر تأنقًا وأزهى منظرًا وأشد فرحًا ومرحًا بهبة الحياة؛ لأن ذلك الزمان كان أكثر أمنًا وسلامًا وإنسانية؟

كل ذلك يجب أن ندخله في الحساب قبل أن نصدر حكما في الأمر، لا بد أن نرجع إلى تاريخ الأزياء والأناقة عند الرجال في مختلف العصور لندرك أن ما يفعله شباب اليوم ليس بدعًا كله.. هناك صور لعطيل القائد المغربى القاسى والقرط يتدلى من أذنه المخرومة، ولقد كان بعض الرجال حتى في بلادنا العربية في غابر الأزمان يطلقون الشعور المسترسلة على الأكتاف ويَمَسُّون عيونهم بالكحل.. حتى أوائل هذا القرن رأينا القفاطين الشاهى الزاهية والجبة ذات اللون الصارخ (الليمونى والبنفسجى والفزدقى).. أقرب تعليل إذن أن نقول إنها عودة من شباب اليوم إلى بعض النماذج الماضية لدوافع كثيرة... الاحتجاج على هذا العصر القاسى المحارب، وتحدى اليأس والقنوط والقلق الذي يخيم بالسواد على العالم، فالشباب باعتباره رمزًا للمستقبل يوحى إلينا ـ ربما دون أن يشعروا أو يقصدوا ـ

بمجرد مظهرهم الجديد أن لا شيء قد ضاع نهائيّا على البشرية، وأن من الممكن أن يعرف الغد لون الورد الذي يرتدونه بقمصانهم الزاهية... وعلى أى حال لم يعد أمامهم مناص من أن يتشبثوا بكل معنى يمنحهم الشجاعة على اجتياز أزمة العصر للوصول إلى غد مشرق...

* سؤال: هل تثق في جيل الشباب تحت سن الثلاثين؟.. هذا هو السؤال الذي طرحته مجلة النيوزويك على عديد من الشخصيات البارزة... ما رأيك أنت؟

ـ توفيق الحكيم: أريد أولا أن أعرف من الذي وضع هذا السؤال، هل هم رجال فوق الثلاثين أو دون الثلاثين. فإذا كان الكهول هم الذين وضعوا السؤال فمن حق جيل الشباب أن يرفض الحكم لصدوره من جهة غير مختصة كما يقولون في القضاء. نحن نعيش في عصر يقفز بسرعة فوق الزمن، بمعنى أن التغيرات التي تحدث بين عام وآخر تغيرات مصيرية، أى نقط تحول تاريخية فاصلة بين الأجيال، فبالأمس أى في أوائل هذا القرن كانت الأمور مستتبة والأوضاع مستقرة، إلى حد يجعل الفارق بين جيل وجيل غير محسوس، بمعنى أن الجيل السابق كان له الحق أن يفرض تجاربه الذاتية وتقاليده الراسخة والمستقرة على الجيل الذي يليه؛ لأن الجيلين يحكمهما وضع ثابت. أما اليوم بعد أن اهتزت أسس البشرية بزلزال حربين كونيتين عنيفتين فقد تزلزلت أيضا كثير من الأوضاع والتقاليد التي فعلت الفوارق بين الأجيال الكبيرة، فأصبح لكل جيل تجاربه الذاتية التي نتجت عن الظروف السريعة التغير التي تطرأ اليوم بين عام وعام... ولذلك عندما يقول جيل الشباب اليوم إن لنا وجهة نظر في عصرنا خاصة بنا، وقد مررنا بتجربة شعورية أو اجتماعية لم يمر بها جيل سابق فإننا لا نستطيع أن نغفل هذه الحقيقة.

ولعل وضع السؤال بهذه الكيفية خطأ... الأفضل أن نسأل: هل يثق جيل الشباب بجيل الكهول؟

ولننظر كيف أجاب عن سؤاله...

ـ توفيق الحكيم: الواقع الذي نلمسه اليوم في أكثر البلاد هو أن الشباب لا يثق كثيرًا في الكهول. وهناك عبارة تكرر في بلادنا أيضا وتنشأ عندما يعترض الآباء على الأبناء في تصرف... سرعان ما يجيب الأبناء بقولهم ـ هذا كان في عصركم.

إن عبارة عصرنا وعصركم جملة تتكرر اليوم كثيرًا، ولم تكن من قبل معروفة في أوائل هذا القرن، ورغم هذا، ينبغى أن نوجد نوعًا من التفاهم أو نصنع نوعا من الجسور المتحركة التي تصل بين مشاعر الجيل الماضى أو الحاضر ليرى الجيل الماضى المستقبل بين الأجيال الجديدة من حيث حاجاتها ومصلحتها وآمالها.

* سؤال: تبدو الحضارة الحديثة مثل طائر جبار يرفرف بجناح مادى واحد بعد أن انكسر جناحه الروحى... كيف ترى علاقة الإنسان بالسماء بعد التقدم العلمى المدهش؟

ـ توفيق الحكيم ـ لا خوف على الدين، ولا ينبغى أن نأخذ الدين على أنه مفسر لمعارف وعلوم، بل على أنه درجة حرارة روحية لازمة لصحة الإنسان، وكما أن الجسم يعيش بدرجة حرارة ٣٧ مئوية، وإذا فقدها برد وتجمد، وإذا زاد عليها أصيب بالحمى، فكذلك الدين يجب ألاّ نفقده بالإلحاد أو نزيد عليه بتحميله ما ليس في طبيعته. وإذا كان البعض يستطيع أن يعيش بغير دين غير شاعر بأنه فقد شيئًا، فالحقيقة أنه كإنسان قد فقد شيئًا، كان معه شيء وفقده، وهو أقل حسابيّا ومنطقيّا من إنسان كان معه شيء ولم يفقده.

* تعتقد أن القانون وحده بغير الذراع الدينى يستطيع أن يضبط سلوك البشرية؟

توفيق الحكيم: من مميزات الدين عند أكثر الناس أنه هو الصوت الداخلى الذي يحكم سلوك الأفراد، حتى وإن كان الفرد في نظر الناس والقانون بريئًا وغير مدان، إن القانون الوضعى يحكم السلوك الخارجى وليست له سلطة أو مقدرة على النفوذ إلى داخل النفس. ولذلك تكمن كثير من الخطايا داخل الإنسان وتنمو وتتوالد كالجراثيم والفيروسات غير المرئية دون أن يصل إليها القانون، والدين هو هذه الأشعة الروحية الداخلية التي تستطيع النفاذ إلى الداخل وقتل هذه الفيروسات في مكامنها الخفية.

* سؤال: ما هو أملنا؟

ـ توفيق الحكيم: الحضارة هى أملنا الوحيد في المولود، وهى أمل البشرية في توطيد السلام على الأرض وقهر العدوان.

* سؤال: ألا تلاحظ أن الحضارة الحديثة بتقدمها العلمى المذهل هى التي تنشر العدوان وتحميه؟

ـ توفيق الحكيم: الواقع أن هذا صحيح، وهو أيضا من متناقضات عصر العلم الحديث الذي نعيشه اليوم. فالمفروض أن التقدم الحضارى العلمى يؤدى إلى خير البشرية وإلى إقرار السلام، ولكن الذي يحدث أن الحضارة العلمية الحديثة تبنى وتهدم في نفس الوقت، ولكن العلم ليس مسئولا ولا العلماء في أكثر الأحيان. إن حضارة اليوم وإن كانت قد طورت العلم ورجال العلم، فإنها لم تطور أكثر رجال السياسة ورجال الحكم. فرجال العلم هم أبناء القرن العشرين وكثير من رجال الحكم ينتمون إلى أفكار القرن التاسع عشر وما قبله من قرون، وهذا التناقض هو سبب البلاء، ويزيد الأمر سوءًا أن رجال الحكم ما زالوا يحتفظون وحدهم بسلطة توجيه مصير البشر. كما كان الملوك والقياصرة يحتفظون بهذا الحق، ولهذا يستغل رجال الحكم مكتشفات العلم ووسائل التقدم الحديث في السيطرة وبسط النفوذ أكثر مما يستخدمونها لخير البشرية. وليس من السهل إيجاد حل لهذه المشكلة إلا أن يكون للعلماء ورجال الفكر من القوة الذاتية ما يمكِّنهم من منع المكتشفات العصرية أن تستخدم في التدمير... وذلك حلم بعيد.

* سؤال: وفيما يتعلق بنا... كيف ترى المستقبل؟

توفيق الحكيم: من حسن حظنا أن إحساسنا بالحضارة متأصل فينا منذ القدم، ففى داخلنا رواسب حضارات خفية متراكمة... وهذا يساعدنا دائمًا على أن نخطو الخطوات السريعة كلما أتيحت لنا فرصة السير في الطريق السليم.

أحمد بهجت

جريدة الأهرام ٥ يوليو ١٩٦٨م

نصف قـرن

جامعة القاهرة تحتفل بـ ٥٠ سنة على توفيق الحكيم أديبًا.

... شاب نحيف، كثيف شعره الأسود يطل من تحت قرص الطربوش الذي يضغطه على رأسه... وقد استرسل بعض منه ليحدد على جانبى وجهه بالطول سوالف هى ليست موضة العصر، بقدر ما هى سمة فنان رأى أن يطلق لذاته حرية التعبير.

والشاب في سنوات شبابه الأولى ومع ذلك فإن عصا قد التزمت بذراعه أحيانًا أو بين أصابعه يهزها وهو سائر في طريقه.. ساهمًا إلى بعيد... إلى مستقبل الرواية والمسرحية وحوار صامت بين أبطال خياله وبينه... تجول وتصول... بل تثور...

كانت البلاد يومها على أبواب ثورة شعب: ثورة ١٩١٩، والكل ضد مستعمر يحاول أن يفرِّق... والبلد كلها تحاول أن تتحد...

وكان صاحبنا الشاب سعيدًا... لأنه الليلة... سيُقدِّم شيئًا من الفكر إلى الناس...

«توفيق الحكيم»: كان اسم صاحبنا.. أما اسم روايته فكانت «الضيف الثقيل»**!** ولعل في الاسمين رمزًا للمؤلف والرواية . لقد كان توفيق بالفعل «حكيما» رغم صغر عمره وقتئذ ... أما مسرحيته: فكان عنوانها كناية عن موضوعها... والثقيل كان ذلك المستعمر الذي استمرأ الضيافة**؟!**

ويمر زمن يقلب صفحات ٥٠ سنة... لتصدر لتوفيق الحكيم أكثر من ستين مسرحية وأكثر من رواية وقصة قَصُرت أم طالت فهى تحكى للفكر عن الفكر الواعى... وأهدى الوطن فيما أهدى: «عودة الروح».... «يوميات نائب في الأرياف»...

وهذا الأسبوع تكمل الـ ٥٠ سنة: تاريخا...

وتقيم جامعة القاهرة: «مهرجان توفيق الحكيم» للمناسبة ابتداء من ٢٧ مارس الحالى... كل كلية فيها تختار مسرحية من رواياته لتمثلها... وتتقدم ببحث عنها...

وأسأل الحكيم الكبير... وقد ظل شَعْره كما هو وإن كان البياض قد غزا أغلبه وثار على الطربوش فخلعه ليطلق للفكر عنانه العريض...

- ... نصف قرن؟!

ويرد توفيق الحكيم... والعصا إلى جانبه ليست مجرد شيء متعلق بذراعه... وإنما هو متعلق بها يستند إليها... كلماته ليست سريعة وإنما من العمق يجترها إلى لسانه ينطلق في هدوء...

- نعم في خلال ثورة ١٩١٩ كتبت مسرحية «الضيف الثقيل» وهى أول مسرحية بالحجم الكامل للمسرحية... إذ قبل ذلك التاريخ كنت قد كتبت مشاهد تمثيلية قصيرة نمثلها بأنفسنا في جماعة هواة إشباعًا لهوايتنا، ولعلها دون أن أشعر كانت مرحلة التجريب والتدريب للوصول إلى مرحلة المسرحية الحقيقية في «الضيف الثقيل»... وكانت ترمز إلى معنى الاحتلال في صورة عصرية انتقادية... والموضوع يدور حول محام مستقر في مسكنه ومكتبه؛ لأنه كان يتخذ من المسكن مكتبًا لعمله وقضاياه... وإذا بضيف يهبط عليه قائلاً إنه سيقيم إقامة مؤقتة لا تزيد على يوم واحد فإذا به يقيم شهرًا كاملا... ويمد ضيافته إلى أجل غير مسمى ولم تنفع في الخلاص منه حيلة ولا وسيلة... بل إنه لم يكتف بالإقامة غير المرغوب فيها بل تعدى ذلك إلى التدخل في عمل المحامى وانتحال شخصيته في غيابه ومقابلة الزبائن الجدد باسمه وقبض مقدم الأتعاب... فهو إذن احتلال واستغلال وأحدهما يؤدى إلى الآخر دائمًا...

لم تمثل بالطبع هذه المسرحية... فالمعنى واضح خاصة والثورة قائمة والرقابة على المسارح في أشدها ولم يكن عندى غير مخطوط واحد بخط اليد... لأن الآلة الكاتبة لم تكن وقتئذ متداولة... وهذا المخطوط أرسل لقلم المطبوعات وهو جهة الرقابة يومئذ ... ولم أعرف ما جرى له حتى الآن؟!..

كانت المسرحية كوميدية ساخرة بالطبع!! وموضوعها يوحى بذلك. وكم تمنيت أن تكون هذه المسرحية الأولى تحت يدى اليوم لأعرف ماذا كتبت... وأتأمل ذلك الوليد الأول الذي تاه منى عقب ولادته ولا أمل في رؤيته...

- لماذا هى كوميدية وليست تراجيدية؟

ـ الواقع أنه سؤال جيد... ربما كانت طبيعة شخصية... وربما كانت سليقة فنية تخشى أن ينقلب الجد الرصين إلى خطابة رنانة مملة وخاصة أيام الثورات..وإنى أذكر كلمة لأحد الإنجليز نشرت في لندن عام ١٩٤٧م بمناسبة صدور الترجمة الإنجليزية ليوميات نائب في الأرياف قال فيها إنه في أجواء الظلم لا تكفى الشفقة كما لا يجدى الغضب على الظالمين، وإن السخرية اللاذعة هى سلاح الهجوم الذي يحقق أهداف التنبيه والتحذير والإصلاح...

.. نعم في مسرحياتى الستين التي كتبتها في خلال نصف قرن تجد أنواعًا بعيدة عن الكوميديا وقريبة من الجد والتفكير... كل نوع زمن بظروفه... هل نستطيع أن نقول مثلا إنه في ظروف الظلم والاضطهاد تظهر السخرية... وفى ظروف الهدوء النسبى يظهر التفكير؟... وهل نستطيع أن نطبق ذلك على الأمم في تاريخها الطويل؟ هل يمكن القول إن الجد الصارم في الفن الفرعونى مثلا كان في أيام الاستقرار النسبى وإن السخرية والنكات كانت في أيام المظالم والاضطرابات؟ هذه مجرد تساؤلات وافتراضات تحتاج إلى بحث ودراسة... وإذا صحت جاز القول إن طبيعة أرضنا تنبت الفكر والنكتة معا...

ـ في ثورة ١٩١٩ كان كل شخص يستخدم سلاحه.. من يحسن الخطابة خطب، ومن يحسن السخرية سخر، والجميع يربطهم شعور واحد هو أن الثورة قد فجرت في الجميع ينبوع حياة جديدة طال الظن بأنه جف واندثر من زمن بعيد... كما أزالت التراب عن شخصيتنا التي كادت تضيع منا في لفائف الاحتلال الطويل... وجعلتنا كلنا نكاد نفرك عيوننا وننهض وكأننا نُبعث من رقاد عميق...

ـ عودة الروح؟!

ـ مثلا!

ـ هل تعتقد أن الأجيال الجديدة اليوم تستطيع أن تدرك دور ثورة ١٩١٩ في توضيح شخصية الأمة وما نتج عن ذلك من مراحل كياننا القومى حتى اليوم؟...

ـ عما قليل تكون ثورة ١٩١٩ قد بلغت نصف قرن من عمرها ولعلها فرصة للتذكير بدَوْرِها في بلورة هذه الشخصية الواعية لأمتنا كلها... وبوضوح هذه الشخصية وُضعت أسس قوميتنا في الفكر والأدب

والفن والاقتصاد والسياسة والمجتمع...

كمال الملاخ

الأهرام ٤ مارس ١٩٦٩م

لماذا أكتب؟

ـ سألت توفيق الحكيم: لماذا تكتب؟

ـ أجاب: إننى منذ مدة طويلة لم أكتب..

ـ قلت: إذن... حينما تكتب ... فلماذا؟

ـ أجاب: لأن الفنان لا بد أن يكون له وجهة نظر في الحياة، وفى الناس، وفى الأفكار. الفنان ليس مجرد متفرج... إنه متفرج وصانع لمجتمعه في وقت واحد، وأنا... أعشق الفن.

ـ قلت: لماذا لم تتجه إلى فرع آخر من فروع الأدب... لنقل الشعر مثلا؟

ـ رد توفيق الحكيم: طبعًا أنت ترجع بى الآن إلى أيام شبابى. فترة الشباب هى فترة الاختيار: اختيار المواقف.. واختيار الأفكار.. واختيار المستقبل..

والواقع أن الشاب الذي يختار الشعر مثلا... فإنه يلجأ إلى تلبية نداء الفن في أعماقه، فبعض النفوس التي يستيقظ فيها شيطان الفن تحاول أن تجد له مخرجًا وثيابًا. والشعر أقرب تلك الأثواب تناولا للشاب. فالنموذج أمامه فيما حفظ من شعر الشعراء، وما عليه إلا أن يسير على الدرب، هذا إن لم يكن هناك ثوب آخر كالموسيقى أو الرسم أو التمثيل حل فيها الشيطان من قبل.. وتلك كانت حالتى حينما كنت أعيش فترة الاختيار ـ أقصد فترة شبابى. كان شيطان الفن عندى قد ارتدى ثوب التمثيلية قبل أن يلتفت إلى ثوب القصيدة الشعرية. وحتى عندما اتجهت فيما بعد إلى كتابة الرواية والقصة ونحوهما، فلقد فعلت ذلك بدافع العقل الواعى والحاجة الماسة؛ حاجتى إلى التعبير عن حماسى لبلادى ورؤيتى لتطور مجتمعى، وحاجة الأدب وقتئذ إلى إقرار هذه القوالب الجديدة على نحو جاد.. لتحمل موضوعات جديدة... وكان يمكن أن تحملها غير الرواية والقصة، بل إن الرواية والقصة أيضا لم تكونا في شبابى فروعًا معترفا بها بعد من الأدب العربى... إنهما كانتا كمهنة التمثيل والموسيقى والتصوير والنحت.. أشياء لا يقر بها إلا المغامرون المقامرون.

غابة المجتمع المصرى!

جرأة...!

ـ كان الموقف يتطلب إذن جرأة من توفيق الحكيم... لكى يتجه إلى الكتابة المسرحية أولا... ثم إلى القصة والرواية في فجر حياته. فالمجتمع ـ وهذا صحيح ـ لم يكن قد اعترف بعد بهذه الوسائل كفروع من الأدب. ولكن المجتمع، دائما، يعارض تلك الأقلية التي تبرز من بين أعضائه لكى تنبهه إلى عيوبه... أو إلى الآفاق الجديدة التي تنتظره، إلى أن تهزمه الأقلية المصممة... وتنتصر عليه.. هكذا عارض المجتمع قاسم أمين حينما كتب عن ضرورة تحرير المرأة، وعارض طه حسين حينما أعاد النظر في الأدب العربى،وعارض الدكتور محمد حسين هيكل ـ رحمه الله ـ حينما كتب في سنة ١م روايته «زينب» فجر الرواية المصرية. بل إن هيكل لم يجرؤ على أن يضع اسمه على قصته عندما طبعها لأول مرة، خوفًا من غابة كبيرة اسمها: المجتمع المصرى؟

ولماذا نذهب بعيدًا...؟

إن توفيق الحكيم نفسه تردد سنوات طويلة قبل أن ينشر أول رواية له ـ رواية «عودة الروح» ـ ألفها سنة ١٩٢٧م، ولكنه لم يطبعها إلا في سنة ١٩٣٣م... رواية أعطت لمصر أملاً بعد أن شطب المجتمع المصرى كلمة «أمل» من قاموسه. يكفى مثلا أن توفيق الحكيم استمد شعار الجزء الثانى من «عودة الروح» من الكتاب الفرعونى «الموتى» شعارا يقول: «انهض... انهض يا أوزوريس. أنا ولدك حورس. جئت أعيد إليك الحياة. لم يزل لك قلبك الحقيقى. قلبك الماضى».

إنها إذن مصر. إنه إذن مستقبل مصر... هو الذي كان يشغل بال توفيق الحكيم عندما كتب روايته «عودة الروح». إنه الأديب إذن ـ الحكيم في حالتنا هذه ـ الذي تنبأ بالمستقبل قبل حدوثه. تنبأ بعودة الحياة لمجتمع تصور أن الموت قدره.

أدب بلا مستقبل!

وأسأل توفيق الحكيم: هل تعتقد أن الأدب ـ والفن عمومًا ـ قد أصبحا عاجزين عن التنبؤ بالمستقبل؟ أنت مثلا قرأت مبكرًا جدّا ـ حينما كنت تلميذًا في السنة الثانية الثانوية ـ للكاتب الإنجليزى هـ . ج. ويلز. قرأت له بالتحديد كتابًا عن السفر إلى القمر. وكان ذلك قبل أن يتقدم العلم ويقتحم طريق السفر إلى

القمر. إنك شخصيّا سبقت الزمن في التنبؤ لمصر بمستقبلها. وويلز هو نموذج آخر للأديب الذي سبق العلم في زمانه إلى التنبؤ بالمستقبل والتنبيه له ومحاولة تصويره.. ولكننا نرى اليوم أن الأدب قد تقطعت أنفاسه وهو يحاول اللحاق بالعلم، بعد أن كان يسبقه... كان العلم يتقدم نحو هدف ، فيجد أن الأدب قد سبقه إلى هناك ووقف ينتظره. ونحن لا نرى ذلك الآن. فما هو تفسيرك؟

فكر توفيق الحكيم لحظات قليلة. تراجع بظهره إلى مؤخرة كرسيه المتحرك.. كرسى ضيق داخل حجرة واسعة.

ـ أخيرًا يرد الحكيم: في الواقع أن مقدرة العلم اليوم في الكشف عن إمكانات المستقبل وإعطاء صورة عنه قد جعل الفن والأدب يفقدان في هذا المجال الكثير من مبادراتهما في تصور الغد وقيادة الناس إليه. ولذلك فنحن الآن في حالة تخبط فنى في العالم كله. حالة تشاهدها في البلاد المتحضرة بأوضح مما تشاهدها في بلادنا. كل هذا أصبح نتيجة لأن الفن والأدب يجدان أنهما قد فقدا زمام المبادرة بمعنى أن العلم عندما يعطى الآن صورة للمستقبل فإنه لا يجد الأدب في انتظاره هناك.

ـ إذن... هل ترى أن الفن والأدب يكتفيان الآن بدور المفسر لما حدث... دون أن يحاولا التنبؤ بما سيحدث؟

ـ رد الحكيم بسرعة ولكن بهدوء: شوف... لقد تراجع الفن والأدب عن دور التنبؤ بالمستقبل؛ لأنه لم يعد في إمكانه أن يتحكم في الحياة التي تتغير باستمرار بتغير النظرة العلمية. لقد أدت هذه النتيجة إلى أن يكون الفن معبرًا عن هذه الزلزلة النفسية... فاتجه أحيانًا إلى زلزلة الأساليب الفنية التي يمتلكها، وأصبح يهيم باحثًا عن وسائل جديدة للتعبير.. مثلما استطاع العلم أن يغير التفكير العلمى. وأحيانًا يلجأ الفن والأدب إلى إبراز هذا الاضطراب الداخلى الذي نجم عنه زلزلة العلم لكثير من المعتقدات. ومن هنا نشأ الأدب والفن الكئيب أو الأسود، أو المتشائم مثلا. وحتى الآن فإن الفن ما زال يبحث عن طريقه وسط هذه الأنقاض.

ـ إذن... ما هو الأمل؟ إن الشِّعر مثلا كان يمسك في الماضى بزمام القيادة الأدبية والفنية ولكنه عندما فقد الزمام فإنه لم يستعده بعد ذلك مطلقًا. فهل ترى أن هناك أملا حاليًا في أن يعود زمام القيادة في المستقبل إلى الفن والأدب...؟

توفيق الحكيم يقطب جبينه.. إنه يغرز أصابع يده اليمنى في خده الأيمن متكئًا بذراعه على مسند كرسيه، متراجعًا بجسمه مرة أخرى إلى الخلف، ناظرًا بعينه إلى بعيد... إلى فراغ.

ـ ويرد توفيق الحكيم: في الواقع أنا لا أستطيع أن أحدد ما هو الأمل... إن الفن والأدب يتعاملان مع النفس البشرية والمجتمعات الإنسانية. هذا في حد ذاته يجعل مهمة الفن والأدب أكثر صعوبة في مثل هذا العالم المضطرب اللاهث خلف الاكتشافات العلمية السريعة والمثيرة، إن النفس البشرية بطيئة التغيير بالنسبة للتغيُّرات العلمية المحيطة بها. إن معتقدات الإنسان ومشاعره ما زالت هى نفسها التي وُجدت حينما اعتقد أن الطيران هو آخر اختراعاته. ولكن عندما خرجت سفن الفضاء إلى القمر والكواكب الأخرى فإن الإنسان فوجئ بوضع جديد لم تتكيف معه بعد أوضاعه النفسية أو الاجتماعية أو الشعورية، من هنا أصبح الفن المعبر عن النفس البشرية واقعا في حيرة. إنه ـ من ناحية ـ يتناول الإنسان بتكوينه القديم... بينما العلم ـ من ناحية أخرى ـ قد جعل الإنسان شيئًا عجيبًا وفى وضع جديد يستطيع معه أن ينظر إلى الكرة الأرضية من بعيد كأنها كرة معلقة في الفضاء متدثرة بغمام أبيض. أصبح الإنسان يستطيع أن ينظر إلى أرضه من بعيد في هذا الشكل كذبابة تنظر إلى طبق غُطِّيت محتوياته بالزبد الأبيض. فمن بعيد، من الفضاء، تدور الأرض بلا حدود ولا فواصل... مجرد كرة مرشوش عليها مسحوق أبيض...

إن مثل هذا الإنسان... الذي يرى أرضه وعالمه بهذا الشكل... ما هى مشاعره الجديدة؟ إنها لم تختلف في نوعها عن مشاعره القديمة، وإن كان من الجائز أن تختلف في درجاتها... ثم هذه الأرض التي تداخلت فيها القارات.. ما هى سياستها الجديدة؟ إنها هى نفسها التي كانت موجودة منذ عهد نيوتن.. حينما كان العلم ما زال طفلا يحبو.

ـ هنا قاطعت توفيق الحكيم قائلا: إنها إذن أزمة يجتازها الفن والأدب... ولا أريد أن أقول إنها عقدة نفسية بدأت تصيب الفن والأدب... من العلم!

ـ واصل توفيق الحكيم رده قائلا: نعم. هذه هى الأزمة التي يعيش فيها الفن والأدب الآن. إن الفن مستمر في تعقده من العلم الذي أخذ منه بالفعل زمام القيادة.

ـ قلت: ولكنك ذكرت منذ لحظة أن العلم يغير البيئة، ولكنه لم يغير بعد الإنسان نفسه. فهل تقع هذه

التهمة يا ترى على العلم... أم على الفن والأدب؟

ـ أجاب توفيق الحكيم: هذا هو السؤال فعلا. السؤال هو: هل يستطيع الإنسان أن يتغير، ويغيِّر ما بنفسه، حتى يستطيع الفن أن يتغير هو أيضا؟ أم أن على الفن أن يسبق ويتغير... لكى يمهد الطريق أمام الإنسان نفسه في محاولته التكيف مع الظروف الجديدة؟ السؤال هو؛ من الذي يقع عليه زمام المبادرة: الإنسان... أم الفن والأدب؟

وفيما يبدو لى، فإن الفن والأدب قد تنبها إلى الأزمة المعاصرة في حدودها هذه. لقد تنبه الفن إلى أنه هو الذي يتحمل مهمة تغيير الإنسان في هذه المرحلة ولكن... يغيره إلى أى صورة؟ ما زال هذا سؤالاً آخر ينبغى التنبه إليه. هل يقوم الفن والأدب بخلق قيم جديدة تماما للإنسانية تتمشى مع الظروف الجديدة... أم يكتفيان بمجرد تصحيح القيم القديمة؟ إذا حسم الفنانون والأدباء هذه النقطة فربما يستعيد الأدب والفن زمام القيادة والخروج من هذه الأزمة. إن ما يزيد الأزمة صعوبة هو أن الصراع فيها يجرى بين عوامل كثيرة... وأطراف كثيرة.

رأسان لجسم واحد!

صراع...؟

هل ذكر توفيق الحكيم كلمة صراع حالاً؟

إذا كان قد فعل ذلك فإن هذه الكلمة نفسها هى في الواقع المفتاح الرئيسى لفهم شخصيته هو. فالواقع أن شخصية توفيق الحكيم هى حصيلة صراع طويل جرى بينه من جهة، وبين بيئته من جهة أخرى. صراع في عقله بين الماضى والمستقبل، وصراع في طفولته بين الحياة والموت، وصراع في حياته بين الأب والأم.

ففى طفولة توفيق الحكيم صراع طويل بين الحياة والموت. لقد أصيب في طفولته بأمراض متوالية. هو نفسه يقول عن ذلك: «... كانت فترات الشفاء أندر من فترات المرض». وبعد سنوات طويلة شفى الطفل توفيق الحكيم من الحمى التي لازمته ولكن... «... لكن داء آخر بدأ ينمو داخل عقلى: إنه القلق لم أستطع منه فكاكا طول عمرى. إنى في حالة قلق دائم طول حياتى... حتى عندما لا أجد مبررًا لأى

قلق».

وفى عقل توفيق الحكيم صراع بين الماضى والمستقبل.. إن توفيق الحكيم يحاول دائمًا أن يكون في انتظاره هناك... في المستقبل. وعندما ينجح عمل من أعماله الأدبية فإنه لا يكرره... لا... الحكيم ليس من هذا النوع. إنه يترك نجاح الماضى... ليقتحم مخاطر المستقبل. لقد حققت له رواية «الرباط المقدس» نجاحًا كبيرًا... ولكنه لم يكررها... لقد نجحت أيضا مسرحية «السلطان الحائر»... ولكنه لم يكررها؛ لأنه يعلم بالضبط ماذا تريده الجماهير... ولكنه لا يستسلم للجماهير. إنه بالطبع يكون سعيدًا عندما يتذكر نجاح الماضى... ولكنه يكون سعيدًا أكثر حينما يحاول أن يكتشف المستقبل.

وفى شخصية توفيق الحكيم صراع آخر بين أمه وأبيه. صراع طبقى. أمه كانت غنية، وأبوه كان فقيرًا. كان وكيل نيابة - هذا صحيح ولكنه موظف بمرتب عشرة جنيهات شهريًا. وعندما تم الزواج بين والد توفيق الحكيم ووالدته فإنه كان زواجًا نموذجيًا بين الطبقة المتوسطة، التي تريد أن تكون ثرية، والطبقة الثرية، التي تقاوم السقوط إلى الطبقة المتوسطة!

إنه إذن الصراع بين شخصيتين،ونقطتى بداية مختلفتين. صراع يقول عنه توفيق الحكيم: «... إنى سجين أشياء كثيرة أورثنى والدى إياها. فيها الطيب وفيها الردىء . كما ورثت عن والدتى خيرها وشرها. فهى طيبة القلب ولكن فيها روح شر... غير أنها لا تعرف الخبث إطلاقًا، فهى صريحة - صراحة متحدية أحيانًا. ولا تطيق أن تخفى في صدرها شيئًا. أما والدى فهو طيب نادر الشر، لكنه كثير الخبث، وقليل الصراحة... وقد ورثت أنا من كل هذا بنسب متفاوتة».

- وأسأل توفيق الحكيم: ما هى وظيفة الفن؟

- ويرد: الفن هو أداة الإنسانية لتأمل ملامحها ومعرفة نفسها.

- أقول للحكيم: لو فحصنا تاريخ الأدب والفن... لوجدنا نوعين من الأعمال والمؤلفين. ففى بعض الحالات مثلا تكون حياة المؤلف أهم من أعماله الأدبية والفنية. إن «اعترافات جان جاك روسو» مثلا نموذج لذلك. إن حياته هو نفسه أصبحت أهم وأبقى عندنا من أعماله الأخرى. وفى مقابل ذلك نجد أعمالا أخرى يختفى فيها المؤلف. بينما تبقى أعماله. شكسبير مثلا. نحن لا نعرف من كان شكسبير.

ولا من كان هومر. لقد اختفى الفنان هنا داخل عمله، وتراجعت حياته وشخصيته إلى الخلف تمامًا. من هنا أريد أن أسألك... أيهما تحرص على إعطائه أهمية أكثر: حياتك كعمل فنى، أم أعمالك الفنية كانعكاس لحياتك؟ إننى أنبهك هنا إلى أننى في الواقع أستمتع تمامًا بقراءة «يوميات نائب في الأرياف» و«سجن العمر»... مثلما أستمتع بقراءة «السلطان الحائر» و«عودة الروح» و«ياطالع الشجرة».. كلا النوعين من الأعمال يعطينى إحساسا بالفنان العظيم الذي أنتجهما.

ـ لحظات صمت ثم يرد توفيق الحكيم: في الواقع أننى كنت حريصا في الدرجة الأولى على إبراز الأعمال الفنية فقط دون محاولة التأثير على القارئ. لقد حرصت مثلا على أن تكون كل كتبى الأولى بغير مقدمات توضح مراميها، مع أنها كانت في أشد الحاجة إلى مقدمة تشرح اتجاهاتها. إننى لم أفعل ذلك لأننى كنت أريد من العمل الفنى أن يقدم نفسه.

ولقد استمر هذا هو أسلوبى إلى أن جاء الوقت الذي فوجئت فيه بأن هناك دراسات أدبية يقوم بها باحثون يريدون أن يتتبعوا الحياة الشخصية والظروف الذاتية للفنان أو المؤلف.. باعتبار أن هذا يساعدهم على فهم العمل الفنى نفسه. ونظرا لغياب مثل هذا المصدر بالنسبة لى فقد بدأ بعض الدارسين يؤلف سيرة حياة لى على حسب ما يتراءى لهم... مجتهدين في استنباط هذه السيرة الذاتية من مؤلفاتى القصصية وغيرها، وخلطوا في ذلك بين الشخصية الروائية في بعض الأعمال وبين حقيقة حياتى وظروفى كمؤلف..

عندئذ وجدت أنه لا مفر من أن أكتب بنفسى بعض جوانب حياتى توفيرًا لجهد الباحثين وتوضيحًا دقيقًا لبعض مراحل حياتى التي تتصل مباشرة بأعمالى الأدبية أو الفنية. من هنا أصدرت كتاب «زهرة العمر».

وعندما دخلت مرحلة الشيخوخة، أردت أن أبحث في طبيعة نفسى، ومسئولية هذه الطبيعة عن توجيهى الأدبى والفنى، باعتبار أن الطبع نفسه له دور أساسى في توجيه الحياة وتكييف شكلها. من هنا أصدرت كتابًا آخر في هذا الاتجاه هو «سجن العمر».

هذان الكتابان اللذان يمسان حياتى الشخصية بشكل مباشر. إن كتابتى لهما كانت إذن عملا اضطراريًا. ولو لم يكن هناك من يبحث في الحياة الشخصية للمؤلف كعامل من عوامل الدراسة الأدبية... لما

فكرت في الاهتمام بمثل هذا الجانب أو الكتابة فيه.

ـ قلت: وهل ترى هذه الكتابة المباشرة ـ سواء كتاب سجن العمر أو زهرة العمر أو توضيحاتك في بعض أعمالك الفنية..

هل تراها مفيدة؟

ـ لا أدرى. إن هذا متروك لغيرى.

ـ قلت: طيب... بصفة عامة، هل معرفة الحياة الشخصية لفنان تساعد على فهم أعماله الفنية؟

ـ أنا شخصيّا عندما أقرأ للآخرين فإننى أحاول دائمًا أن أركز اهتمامى في العمل الفنى ذاته؛ لأنه هو المعول عليه في معرفة القيمة الحقيقية للفنان. ولم يحدث في قراءتى الفنية أن قرأت حياة كاتب أو فنان قبل أن أقرأ أعماله. العكس هو الصحيح، إن معرفتى لشكسبير أو موليير أو بيتهوفن أو الجاحظ مثلا كانت تبدأ دائمًا بمعرفة أعمالهم وتذوقها ودراسة وسائل عبقريتهم فيها... ولم أتجه إلى معرفة شيء عن حياتهم الشخصية إلا فيما بعد، عندما اجتزت مرحلة الاتصال بأعمالهم الفنية... إلى الاهتمام بحياتهم الشخصية.

ـ حسنًا ... عندما بدأت بحياتهم الشخصية... هل وجدت معرفتك لها تساعدك في فهمك لهم؟

ـ بالنسبة لى كانت المسألة حب استطلاع ومتعة شخصية، ولكن الذي أفادنى حقّا وكان محل اهتمامى الرئيسى هو التأمل الطويل لأسلوب عملهم الفنى. لأن دراستى لهذه الأساليب هى التي تعطينى بعضًا من أسرار المهنة... التي أتطلع إلى معرفتها... والواقع أن الفنان ـ أى فنان ـ له أسلوبه في خلق العمل الفنى... إن تأمل الكيفية التي يجمع بها الفنان عناصر متعددة يخلق منها عملا واحدًا متناسقا حيّا نابضًا يشع بالفكر والجمال، هو بذاته مجهود يجب أن يحرص عليه كل من اختار لنفسه السير في طريق الفن... سواء كان فنانًا ناضجًا .. أو مجرد مبتدئ...

* * *

ـ وأسأل توفيق الحكيم: بمناسبة المبتدئين، أريد أن أبدأ معك من البداية. مثلا: كيف بدأت تكتب؟ وهل كانت الكتابة عملية سهلة بالنسبة لك؟

ـ أجاب الفنان الحكيم: لا... لم تكن عملية سهلة مطلقًا... لقد مزقت كثيرًا من الأوراق وكتبت العمل الواحد بكثير من الأشكال قبل أن أصل إلى أسلوب فنى يرضينى... إن هذا الجهد الطويل الذي بذلته بحثًا عن أسلوب فنى أصابنى أحيانًا كثيرة باليأس من إمكانية الوصول إلى نتيجة ... ولكن، عندما كاد هذا اليأس أن يصل إلى نهايته، تفجر أمامى فجأة بصيص أمل تمثَّل في فكرة واحدة هى: يجب أن أترك البحث عن أسلوب خاص كهدف، يجب أن أترك نفسى على طبيعتها، يجب أن أكتب مثلما أسير، مثلما أمشى.. في تلك اللحظة تذكرت أننا نتعلم المشى بنفس الطريقة: إننا نتعثر دائمًا في أول الطريق، إننا نظل نحبو في طفولتنا مدة طويلة، ثم نحاول أن نقلد آباءنا. نحاول أن نمشى بمفردنا، وعندما لا نستطيع فإننا نستند إلى كرسى أو إلى حائط.. خطوة وخطوتين ثم نقع، عندما نقع فإننا ننهض لنحاول المشى من جديد.

إننا كأطفال ـ نظل في هذه المحاولات إلى أن ننجح في النهاية في السير بمفردنا دون أن نستند إلى شيء أو نمسك بأحد.

إننا كأطفال عندما كنا نصل إلى هذه الدرجة فإن هذا في حد ذاته كان يسبب لنا فرحة كبرى. يمكنك أن تلاحظ هذا الفرح عند أى طفل لحظة نجاحه في السير بمفرده على قدميه. إنه في البداية يكاد لا يصدق أنه يستطيع السير بمفرده، ومن ثم فإنه يصبح كالعفريت. لا يكف عن السير في كل مكان. هكذا تبدأ المسألة إلى أن يصبح المشى بعد ذلك شيئًا عاديًّا طبيعيًّا.. هل أنت تفكر الآن في الطريقة التي تمشى بها؟

ـ قلت: أنا أستمع إليك...

ـ إن ما أريد أن أقوله هو أن أسلوب الكاتب أو الفنان يماثل طريقته في المشى. لا أحد منا يلاحظ كيف وصل إلى طريقته الحالية في المشى على قدميه؛ ذلك لأن لكل إنسان طريقة خاصة في المشى لم يكن يستطيع أن يفكر فيها سلفًا أو يخطط لها مقدمًا. نفس المسألة في الأسلوب الفنى؛ كل فنان يبدأ بالتعثر والسقوط والمحاولة إلى حد اليأس، ولكنه عندما يجتاز هذه المرحلة فإن أسلوبه الفنى يصبح كطريقة مشيته: شيء يأتى من تلقاء نفسه وبغير تفكير سابق فيه. ويصبح الفنان فيما بعد متميزًا بأسلوبه الفنى مثلما هو متميز كإنسان بطريقة مشيه.

* * *

كلام معقول

إن توفيق الحكيم لَخَّص في السطور السابقة المشكلة الأساسية التي يواجهها كل فنان مبتدئ: مشكلة الأسلوب. إن الكاتب الفرنسى فرانسوا مورياك الحائز على جائزة نوبل كان يقول دائمًا: «كل روائى يجب عليه أن يخترع أسلوبه الخاص وتكنيكه الخاص، إن كل رواية هى مثل كوكب آخر... له قوانينه الخاصة مثلما له نباتاته وحيواناته الخاصة».

ـ وأسأل توفيق الحكيم: إلى متى ظلت تواجهك مشكلة البحث عن أسلوب خاص؟

ـ وهو يرد: ظلت المشكلة تواجهنى إلى ما قبل نشر أعمالى الأولى.

ـ قلت: تقصد قبل كتابتك لمسرحية «الضيف الثقيل»؟ لقد كانت «الضيف الثقيل» أول مسرحية لك، باعتبار أنك حزين لمصر في ذلك الوقت.. ولكننى لا أعتقد أنك تعتبر هذه المسرحية بداية حقيقية لأعمالك الفنية والأدبية..

ـ فعلا. لا أعتبرها بداية حقيقية لى. لقد فقدت نص هذه التمثيلية منذ وقت طويل مضى، وأتذكر أنها كانت ترمز إلى إقامة ذلك الضيف الثقيل في بلادنا بدون دعوة منا، وبدون رغبة منه في الانصراف عنا.. وهو الاحتلال الأجنبى.

وبصفة عامة فإن تلك التمثيلية كانت تمثل مرحلة من مراحل حياتى الفنية. مرحلة كان الهدف فيها هو إجادة العرض المسرحى من حيث هو فن قائم بذاته، بصرف النظر عن الأفكار التي يتضمنها... وكانت هذه المرحلة متسمة بنوع المسرح الموجود وقتئذ... وبمراعاة إمكانية العرض الناجح من حيث تقبل الجمهور لها؛ مرحلة كان كل انتباهى فيها موجهًا نحو معرفة أسرار العرض المسرحى ومحاولة إجادته.

إن هذه المرحلة انتهت في سنة ١٩٢٥م، بعد أن كتبت عدة مسرحيات مثلت على مسرح عكاشة، منها «العريس» و«خاتم سليمان» و«المرأة الجديدة» وأوبريت «على بابا».

بعد ذلك سافرت إلى أوروبا وهناك بدأ اتصالى بالحضارة الغربية ينمو في مختلف نواحيها. ومن هناك

أصبح الفن في نظرى هو وعاء كبيرا يجب أن نصب فيه خلاصة الحضارة، من أفكار أدبية وفنية. أصبحت أومن بأن الفن له مهمة أكبر من مهمة العرض المسرحى.. أى أن الفنان يجب أن يعكس النشاط العقلى اللإنسان في تطوراته الحضارية.

ولقد دخلت بذلك مرحلة ثانية في حياتى الفنية. مرحلة صعبة اقتضت دراسات واسعة للمنابع الحضارية المختلفة التي عرفتها الإنسانية. مرحلة تم إنتاجى الروائى فيها بقصة «عودة الروح»، وإنتاجى المسرحى بمسرحيتى «أهل الكهف» و«شهرزاد».

ـ قلت لتوفيق الحكيم: لنقف الآن عند هذه المرحلة.. فلدى سؤال معين يهمنى هنا. هذا هو: هل كنت تنشر كل ما تكتب خلال السنوات العشر الأولى من حياتك الفنية؟

كم بالتقريب كانت نسبة ما تنشره من كتاباتك؟

ـ لم يكن ينشر لى أكثر من ٤٠٪ مما أكتبه.

- ... والباقى؟

ـ كنت أعتبره محاولات فاشلة. كنت حريصًا على أن أكون أنا الرقيب الأول على نفسى وإنتاجى. ومن ثم كنت حريصًا على تقييم إنتاجى دائمًا، الناجح فيه والفاشل.

* * *

ها هو ذا توفيق الحكيم يقودنى بيده إلى الفشل في حياته. فنان عظيم. فالواقع أن الفارق بسيط للغاية بين إنسان وآخر. كلاهما يفشل. ولكن الفشل بالنسبة للأول يصبح حافزًا لليأس، وبالنسبة للثانى يصبح حافزا على المحاولة من جديد. وتوفيق الحكيم فنان عظيم. بل ربما كان هو أول من كسب لكلمة فنان وأديب احتراما في مجتمعنا الحديث.

مع ذلك، فإن توفيق الحكيم لم يصل إلى ما وصل إليه بخبطة حظ. لقد ذاق مرارة الفشل الذي واجهه توفيق الحكيم في سن مبكرة من حياته.

مثلا... توفيق الحكيم فشل في حياته الدراسية أربع مرات. مرة عندما رسب في السنة الأولى

الابتدائية. ورسب أيضا في امتحان النقل إلى السنة الثانية الثانوية «رسوبا قبيحا» هذا تعبيره هو، ورسب مرة ثالثة في امتحان النقل إلى السنة الثانية بمدرسة الحقوق. وكان رسوبه في مواد عديدة من بينها اللغة الفرنسية! وفشل توفيق الحكيم مرة رابعة عندما ذهب إلى فرنسا بغية الحصول على الدكتوراه وعاد بغيرها.

نحن إذن خسرنا تلميذًا ناجحا، وكسبنا فنانا عظيما.

ـ وأسأل توفيق الحكيم: هل تستطيع أن تذكر لى بالضبط... متى وكيف حدث أول انفعال بالجمال الفنى؟

ـ وهو يرد: ربما لا أستطيع أن أذكر هذا تمامًا. لعل أول مظهر من مظاهر انفعالى بالجمال الفنى صورة تذوُّق التلاوة القرآنية الجميلة والاستمتاع بها من شيخ يجيدها يوم كنت ما أزال تلميذًا بالكتَّاب.

ثم شعرت بالفن في صورة أخرى بعد ذلك.. مولد سيدى إبراهيم الدسوقى، حيث عمل والدى في دسوق فترة، انفعلت بالذات بالموكب الذي كان يمر من تحت نوافذنا بمناسبة المولد. كان نوعا من الكرنفال الساذج... ولكن تأثيره على نفسى في تلك السن كان عجيبًا.

والشيء الثانى الذي أثار اهتمامى بالفن حقيقة هو الأسطى حميدة. كانت أسرتى قد عرفت جماعة من «عوالم » الأفراح بمناسبة زفاف أحد أقربائنا. وبعد الفرح عقدت أواصر المعرفة بين والدتى وجدتى وبين الأسطى حميدة العوَّادة المطربة رئيسة العوالم. بعدها كانت الأسطى حميدة تتردد كثيرًا على منزلنا وأحيانًا تبيت عندنا. كان صوتها يشجعنى وحفظت كثيرًا من الأغانى التي كانت تغنيها.

ـ هل تتذكر كيف بدأ اهتمامك بقراءة الأدب العربى؟

ـ نعم، إن الفضل في هذا يرجع إلى مدرس اللغة العربية عندما كنت طالبًا في السنة الأولى الثانوية. كان معمما، ولكنه عصرى التفكير. لقد حبب هذا الأستاذ الأدب العربى إلينا وشجعنا على أن نكتب على طبيعتنا. كان يقول: إن خير البيان ما لا يُتكلَّف فيه البيان.

ـ هل تؤمن بذلك الآن؟

ـ نعم. إننى أؤمن بأن أحسن أسلوب فنى هو الذي يكون طبيعيّا. الشعار عندى هو «كن طبيعيّا... تجد

نفسك».

* * *

قلت لتوفيق الحكيم: هل وجدت نفسك عندما بدأت تكتب مسرحيات اللامعقول؟ أقصد مرحلتك الفنية الثالثة التي بدأتها بكتابة «يا طالع الشجرة»!

ويضحك توفيق الحكيم لحظات قصيرة. إنه يضحك بالفصحى! لحظة، وأخرى ثم يقول: عندما فكَّرت في كتابة «يا طالع الشجرة» منذ سنوات قليلة كان العالم قد بدأ ينشغل بالبحث عن أساليب جديدة ـ خصوصًا في أوروبا. وكان لا بد أن ألتفت إلى هذا الاتجاه...

كان وجه توفيق الحكيم يبدو أكثر نحافة مما هو في معظم الصور المطبوعة... إنه في الواقع وجه مُعَبِّر وصديق...

والمناقشة مع توفيق الحكيم هى أمر ممتع حقًا، بشرط ألا تكون المناقشة للنشر... فعلى الرغم من أنه رجل ودود وصديق في أسلوبه... فإن توفيق الحكيم لديه أسلوب في تقييمك ومناقشتك خلال المقابلات الأولى... بحيث تحس أنك إذا لم تعجبه فإنه سيطرحك أرضًا!!

وعلى الرغم من أنه متسامح جدّا وديمقراطى للغاية مع أبطال قصصه ورواياته حينما يتحاورون معًا على صفحات الكتب... فإنه كثيرًا ما يسحب هذه الديمقراطية كحق من حقوق محدِّثه... خصوصًا إذا كان صحفيّا!...

ـ وأسأل توفيق الحكيم: هل تؤمن بالديمقراطية؟ إن من يقرأ كتبك السياسية يجد أنك توجه إليها لوما ونقدًا عنيفين... أليس كذلك؟

ـ ويرد الحكيم: أنت طبعًا تقصد آرائى التي أذعتها سنة ١٩٣٧م ونشرتها في كتاب «شجرة الحكم»... هيه... المسألة أننى كنت أرى أن النظام البرلمانى في مصر هو الأداة الصالحة لتخريج الحكام غير الصالحين...

ـ قلت لتوفيق الحكيم: إن هذا في الواقع مصدر آخر من مصادر احترامنا لك... ولكننى أختلف معك بالنسبة لآرائك هذه... على أى حال... فلنغيِّر الموضوع لأننى أريد أن أسألك: ما هى شروط العمل

الفنى؟...

- شرطان: التعبير... والتفسير...

التعبير هو الخَلْق...

- ... والتفسير؟...

- هو معنى الخَلْق...

- لا بد من الشرطين؟...

- طبعًا... فالفنان عندما يخلق... إنما يعبر عن موهبة الخلق الكامنة فيه... وهذا هو ما يجعله فنانًا... ولكنه أحيانًا يريد أن يضيف شيئًا آخر إلى الخلق الفنى... هو أن يجىء هذا الخلق مفسِّرًا لمعنى من معانى الحقيقة أو أن يدل على موقف معين من الحياة والمجتمع...

- ماذا أردت أن تعبر عنه في رواية «عودة الروح» مثلا؟...

- لقد أردت أن تكون «عودة الروح» وثيقة لشعور أكثر مما أردت أن أجعلها سجلا لتاريخ.. شعور شاب صغير في وسط مرحلة خطيرة لبلاده.. ذلك أن رأيى في الفن هو أن يترك تسجيل التاريخ للمؤرخين... لأن هناك شيئًا آخر لا يستطيعه غير الفن: هو بعث الانطباع وإبراز الشعور...

- أنت...

- أنت تذكرنى بكلمات قالها الكاتب الأمريكى هنرى ببلو حينما قال إن الكاتب هو إنسان بشراع... يعرف كيف يلتقط تيارات الهواء... وسؤالى هو: هل كنت تحس حينما كتبت «عودة الروح» أنك تتنبأ بالمستقبل؟

- كنت أحاول...

- هل تعلم أن هذه القصة تركت بصمات لا تنسى على تفكير أكثر من جيل شاب في مصر... الأمر الذي يكفيك أنك حققته كفنان...

- أشكرك...

- ما هى عوامل نجاحك كفنان؟...

- لا أعتقد أننى نجحت في شيء... لا أعتقد أننى رجل ناجح... أعتقد فقط أننى رجل محاول...

- هذا في حد ذاته سبب من أسباب النجاح... ما هى الأسباب الأخرى؟

دعنى أغير السؤال: ما هى أسباب نجاح أى فنان؟

- الإخلاص والصدق والإصرار... إن الإخلاص معناه أن يكون الفنان جادّا في التحضير والإعداد، يكون صادقا في تحديد مقدرته ومقدرة غيره، أى لا يحاول التدليس على نفسه وعلى غيره والظهور بغير حقيقة فنه.. الإصرار هو ألا تقف أى عقبة في سبيل كفاحه من أجل فنه...

ومن المفهوم أن هذا كله يتم بغير الالتفات إلى إغراء جانبى غير الفن... إغراء مادى أو معنوى مثلا... أنا مثلا لم أهتم مطلقًا بكم ليلة تستمر هذه المسرحية على المسرح وكم من الناس سيصفقون لها...

- وماذا يفيد في ذلك... ألست تكتب للناس في النهاية؟...

- طبعًا... ولكن أقصد أن الفنان ساعة الخَلْق لا يجب أن يضع في اعتباره أى شيء آخر غير الفن... أما بعد أن ينتهى العمل الفنى فله أن يهتم بالنتيجة. أليس من الطبيعى أن يَسْعَد كل إنسان بالنجاح ويتكدر للفشل؟ هذا طبيعى... ولكن النجاح الجماهيرى مثلا - على الأقل من وجهة نظرى - ليس واحدًا من مواصفات المسرحية الناجحة...

- إذن... ما هى مواصفات المسرحية الناجحة؟...

- هذه هى مشكلة من المشاكل - ليس في مصر وحدها، ولكن في العالم كله يعانون من عدم استطاعتهم التحكم في نجاح المسرحية أو فشلها... فكثيرًا ما يحدث أن تستوفى مسرحية كل الشروط الشكلية للنجاح... ومع ذلك لا تنجح ... والعكس... خذ مثلا مسرحية «في انتظار جودو» لبيكيت.. ظلت ترفض من جميع المسارح ست سنوات، إلى أن غامر مخرج فنان بإخراجها.. فتلقت المسرحية لعنات المشاهدين وانصرافهم في شهورها الأولى ثم نجاحًا ساحقًا في شهورها التالية...

وعلى عكس ذلك أذكر مسرحية أخرى اعتقد مديرو المسارح أنها مستوفية لجميع عناصر النجاح الواسع، فإذا بها لا تمكث أكثر من أيام.. هذه المسرحية اسمها... آه... دعنى أتذكر... اسمها...

- لا يهم... إن نسيانك لاسمها علامة أخرى من علامات فشلها!...

- المهم... إن مواصفات النجاح والفشل في المسرح لا يمكن التنبؤ بها.. ولكن هناك علامات متعارفا عليها في الرواية الناجحة وهى أن يكون فيها ما يثير الجماهير سواء من حيث موضوعها أو من حيث مواقفها...

- أعتقد أنك واحد من القلائل الذين حرصوا دائمًا على التجديد والتطور المستمر... إننى أحيانًا أتصورك أكثر شبابًا من أى شاب... وأعتقد أيضا أن هذا سر نجاحك المستمر...

- ما زلت أقول لك: إننى رجل محاول... ولست رجلا ناجحا..!

- هل صادفتك أى مشكلة فنية في إحدى رواياتك أو مسرحياتك؟...

- دائما... هناك مشكلة فنية تواجهنى دائمًا في كل رواية أو مسرحية، السبب هو أننى أحاول دائمًا ألا أكرر ما أفعل... إن ما يشغلنى دائمًا ليس الموضوع... ولكن ما يتعبنى هو كيف يُكتَب الموضوع... في كثير من الأحيان أكف عن كتابة موضوع جديد لم أتمكن بعد من الاهتداء إلى طريقة جديدة في إبرازه... فالمشكلة عندى إذن في الشكل الذي أضع فيه المضمون... هذه هى مشكلة الفن... إن المضمون لم يكن قط مشكلة فنية؛ لأنه ملك لجميع الأدوات من المقالة إلى الكتاب... ولكن هذا المضمون إذا انتقل إلى الفنان فإن مشكلته هى الشكل الفنى ولنا أن نقول قالب الرواية أو قالب المسرحية... هناك أسئلة أخرى كثيرة تصادفنى وهى أنه بعد أن تختار القالب فهناك أيضا مائة أسلوب تنتمى إلى هذا القالب... ما هو إذن الأسلوب المناسب للموضوع المناسب... تلك هى المشكلة... إنها مشكلتى في كل مرة...

- هل حدث لك مرة أن وصفت موقفًا لم تكن لك أية خبرة شخصية به.. وبمعنى آخر.. هل يحتاج الفنان إلى الخبرة الشخصية لكى يكون صادقا فيما يكتبه؟

- ليس ضروريّا.. يكفى أن تكون المشاعر حقيقية وصادقة ويمكن تجسيدها. فعند تلاقى شخصيتين مثلا

تصطدم بينهما مشاعر معينة. لا بد للفنان هنا من أن يكون على وعى تام ومعرفة أكيدة بهذه المشاعر. عليه أن يستخرج من مخزون عاطفته وتجاربه الشعورية ما يناسب هذه المواقف. وفى أحيان كثيرة يستطيع الفنان أن يشاهد أو يعيش تجربة ـ ولتكن صغيرة جدّا ـ ولكنها كافية لأن تكون ركيزة لعمل فنى.

مثلا... مسرحية «مصير صرصار...» التي نشرتها منذ وقت غير طويل... كنت قَبْلها قد رأيت بنفسى صرصارًا حيّا ملقى في بانيو الحمام يحاول الخروج منه ولا يستطيع لملاسة الجدران. ومكثت أكثر من نصف ساعة أراقب جهاده وكفاحه المضنى والمميت في سبيل الخروج من البانيو. ولقد تعبت أنا من مراقبته... ولكنه هو لم يتعب من الأمل في الخروج. وكان أن اتخذت من ذلك ركيزة لمسرحية.

(فرصة لالتقاط الأنفاس...).

* * *

إن ضيفا دخل الحجرة في هذه اللحظة. قليل من الحوار وموعد يتحدد ثم يجلس الضيف مشاركا لى في متعة الاستماع إلى توفيق الحكيم. في الواقع كان الضيف هو الفنان صلاح طاهر.. صديق حميم لتوفيق الحكيم.

ـ وأقول لتوفيق الحكيم: إننى أتذكر الآن رأيًا سجله عنك العقاد ـ رحمه الله ـ قال عباس العقاد: «إن أدب توفيق الحكيم هو أدب البرج العاجى. هو أدب فكرى، أدب واحد بعيد يتأمل. لذلك نجد أفكاره على هيئة حوار عقلى، ولا ترى بين المتحاورين شخصيات مرسومة بوضوح. ولكن الحكيم عنده أيضا موضوعات تتعلق بالحياة الاجتماعية مثل «يوميات نائب في الأرياف وعودة الروح».

هذا ما كتبه العقاد. وبصفة عامة... فإن النقاد أجمعوا على أنك من أبرع الفنانين الذين يمتازون في إجراء الحوار بين شخصياتهم، حوار ممتع. ما هو تفسيرك لذلك؟

ـ ويجيب توفيق الحكيم: لا أعتقد أننى أمتاز بالحوار أكثر من غيرى. إن مسألة الحوار هذه مرجعها ولا شك إلى نوع المسرحية الذي بدأت أكتبه في المرحلة الثانية من حياتى الفنية. هذه المرحلة كانت سمتها الأساسية هى البعد عن افتعال مواقف مسرحية مثيرة تشد الجمهور بحركتها الظاهرية والخارجية كما

كنت أفعل في المرحلة الأولى... لقد تغير أسلوب المسرحية إلى وضع جديد هو اعتمادها على رسم أشخاص يشعرون ويفكرون. فالوسيلة هنا إذن لإبراز هذه المشاعر والمواقف هى حديثهم بعضهم مع بعض ـ أى الحوار ـ الذي يحل هنا محل الموقف المثير. من هنا كان للحوار كأداة الأهمية الأولى في إبراز الحركة الداخلية لما يعتمل في نفوس الأشخاص. لذلك برزت وظيفة الحوار بروزًا لم يكن مألوفًا في حياتنا المسرحية قبل ذلك. من هنا ألصق بى تعبير موهبة الحوار ونحو ذلك من الصفات. في حين أن الحوار في ذاته لم يكن عندى شيئًا واقفًا بمفرده في الفراغ.. ولكنه متصل بأشخاص لديهم أفكار داخل مسرحية.

ـ بالمناسبة... ما أهم ما تجاهله النقاد من أفكارك؟

ـ اسأل النقاد...!

ـ وهل يفعل أحد ذلك مع نقاد هذه الأيام...؟ على أى حال... أرجو أن نستدير الآن إلى جانب آخر: ما هو تصورك لدور الأديب في المجتمع؟

ـ لحظة أخرى قبل أن يرد توفيق الحكيم: في الواقع أن دور الأديب حسب مفهومى الذي ذكرته في كتاب «التعادلية» هو أنه معبر ومفسر للحياة والمجتمع. إنه معبر بمعنى أنه يعكس الصورة التي تتراءى له شخصيّا من الأحداث المحيطة به والمكونة لما نسميه الحياة... التي يضطرب فيها هو شخصيّا في مرحلة وجوده كما يضطرب فيها المجتمع في لحظة من اللحظات. وهذا التعبير قد لا تكون له علاقة بالتفسير... كمن يعبر مثلا عن إحساسه بوردة أو بشعور عاطفى... فطريقة التعبير هنا عن جمال الشعور أو عطر الزهرة هى في ذاتها عملية خلق أدبى...

أما التفسير بعد ذلك فهو وجهة نظر الفنان في وجود هذه الوردة أو هذه العاطفة من حيث هى عامل إيجابى في إطار أكبر، للفنان طريقته الخاصة في النظر إليه. إن الأدب أو الفن يكون مكتملا في نظرى عندما يكون معبرًا ومفسرًا في وقت واحد... فإذا طغى التعبير على التفسير أو العكس فإن هذا العمل الفنى ـ في نظرى ـ يكون قد اتخذ معنى آخر...

* * *

أنا الآن على وشك أن أصطدم في الرأى بعد لحظات مع توفيق الحكيم! إننى أرى أنه لا يوجد فنان أو أديب لخص مصر وعبر عنها وقلق عليها كما فعل الحكيم... والفنان الأصيل هو الذي يجيد التعبير عن عصره... وقد فعل توفيق الحكيم...

ولكن هذا لا يمنع بأى حال من الاختلاف مع توفيق الحكيم... وها أنذا أستعد لأفعل...

ـ أقول لتوفيق الحكيم: أنت ذكرت في إجابتك منذ سطور كتابك الذي أصدرته بعنوان «التعادلية»... إن الهدف من الكتاب كان توضيح مذهبك في الحياة... وكما يتضح من العنوان فإنك ترى أن الحياة هى دائمًا تعادل بين شيئين. تعادل بين الإيمان والعقل... بين الشتاء والصيف... بين الحرب والسلم... بين الشبع والجوع... إلخ. وفى الصفحة السابعة عشرة من الكتاب تقول إن الأرض «كرة تعيش بالتوازن أو التعادل بينها وبين كرة أضخم هى الشمس.. فإذا اختل هذا التعادل ابتلعتها الشمس وضاعت في الفضاء... التعادل إذن هو الحقيقة الأولى لحياة الأرض»... بعد ذلك يستطرد الكتاب ليقرر أن التعادل هو أيضا الحقيقة الأولى في حياة الإنسان..

ووجه الخلاف هو: أن هذه ـ وغيرها ـ من وجهات النظر المماثلة ترى أن الوضع الطبيعى للأشياء هو أن توازن نفسها بنفسها... الضعيف سيصبح قويّا... لأنه لا بد من تعادل القوى والضعيف.. الفقير سيصبح غنيّا... لأنه لا بد من تعادل الفقير والغنى... إلخ. كل هذا لأن الحياة تميل إلى تصحيح نفسها بنفسها.. و.. هذا غير صحيح مطلقًا يا سيدى... بل إننى أخشى أن أقول إنه تبرير لموقف سلبى شديد السلبية من الحياة نفسها.. إن وجود توازن في لحظة من اللحظات ليس معناه أنه توازن مستمر من ناحية، ولا أنه يتمشى مع طبيعة الأشياء من ناحية أخرى.. لا.. هذه مسألة أختلف معك فيها بشدة.. بالضبط مثلما تعجبنى كتب أخرى لك بشدة...!

ـ لحظات صمت ـ طويلة هذه المرة ـ ثم يقول توفيق الحكيم: اسمع... أنا أرفض الدفاع عن نفسى!

ـ وأرد: ربما...ولكنك لا تستطيع أن ترفض تفسير نفسك. إن بعضًا من آرائك في هذه اللحظة هى محل مناقشة... هذا هو الموضوع...

ـ هنا بدأ توفيق الحكيم يرد باقتناع: إن التعادلية ـ كما قصدتها ـ معناها أن كل شيء في الكون وفى

الإنسان يقوم على جانبين في وقت واحد، وهما القوة والضعف، وإلا ما قام واحد منهما. التعادلية تقول إن الضعف لا يمكن أن يكون شيئًا مستمرّا، ولكنه يظل يتطلع إلى أن يُخفض من سيطرة القوة حتى لا يتلاشى... لأنه لا يوجد فناء تام في الوجود، ولكن توجد عمليات تحول مختلفة. فعمليات التحول هذه تقضى بأن الضعف لا يظل ضعفًا والقوة لا تظل قوة.

والقيمة العملية لهذا المبدإ عندى، وخاصة لبلادنا الضعيفة، هى أنها تشعر بأن هذا الضعف ليس صفة دائمة... وإنما هو يتحرك تحركا حتميّا في سبيل أن يعادل القوة التي أمامه ولا يجعلها تسيطر عليه إلى حد إفنائه.

ـ وأنا أعترض : لا.. لا يا سيدى. الوضع الطبيعى للأشياء هو العكس. الضعيف يزداد ضعفًا، القوى يزداد قوة.. إذا تركنا المسألة لطبيعة الأشياء. ولكى يحدث تحوُّل لا بد أن يبذل الضعيف مجهودًا مرتين: مرة لمنع الفجوة من الاتساع ومرة لسد هذه الفجوة. وعندما يصبح الضعيف قويّا في نهاية الأمر فليس هذا لأنه ظل هناك جالسًا ينتظر... بل لأنه سعى بإيجابية مطلقة ـ وليس بسلبية شديدة ـ إلى تحسين مركزه.. هذا ما أراه على أى حال.

ـ توفيق الحكيم يرد: لا يوجد في التاريخ إنسان يتخذ لنفسه موقف المتفرج السلبى. لم يحدث هذا مطلقًا في أى مرحلة من مراحل الإنسانية؛ لأن هذا مخالف لطبيعة الإنسان الحى. فالسلبية التي تتحدث عنها هى دائما صفة مؤقتة ظاهرية للحظة من لحظات الزمن. إن الميت نفسه ليس سلبيّا، والموت ليس سلبيّا.

إن الجسم في حالة المرض يفرز تلقائيا العناصر المقاومة لمرضه حتى ولو لم تكن هناك أدوية مساعدة في بعض الأجسام فإن الإنسان في حالاته المعنوية لا بد أن يفرز مصادر علاج ضعفه.

* * *

لحظات ، ثم تغير الموضوع!

ـ إننى أفكر في العودة إلى سؤال توفيق الحكيم عن المسرح. أقول: عندما تشرع في كتابة رواية أو مسرحية مثلا... هل تخطط لها مقدمًا... محدِّدًا أبعاد شخصياتها سلفًا، أم أنك من نوع آخر ـ لنقل

تشارلز ديكنز مثلا ـ الذي كان يترك نفسه يتحرك، بل حتى يتشتت بما يكتبه؟

ـ يجيب توفيق الحكيم: طبعًا لا بد أن تكون لدى فكرة مقدمًا عن حدود كل شخصية وعن الهيكل العام للمسرحية. إلى جانب ذلك فلا بد للعمل الفنى ـ خصوصًا المسرحية ـ من بناء متين، ومتانة البناء ترجع إلى إتقان الصنعة والصنعة هى الجانب الواعى من عمل الفنان. ولكن إلى جانب ذلك هناك اللاوعى، أى المخزن الذي تتكدس فيه الصور المختلفة من خبرات الفنان وتجاربه في الحياة...هذا الجانب هو الذي تتولد منه الخلايا اللازمة لخلق الشخصيات، هذه الشخصيات لا يتحكم فيها الفنان في مبدإ الأمر، ويتركها تعيش في داخله فترة. فالمعايشة الطويلة مع العمل الفنى تسبق دائمًا عملية البناء. وبالنسبة لكثير من الفنانين، فإن عملية البناء أو التقيد الواعى هى أسهل المراحل... خصوصًا عندما يصلون إلى درجة الخبرة والتمكن والإمساك بناصية الفن. هذه المرحلة الأخيرة لا تستغرق منهم عادة الوقت الطويل الذي تستغرقه المعايشة مع مكونات الخلايا الأولى.

وعندما أقول إن الشخصيات تتمشى مع منطقها الذي لم يتراء بعد للفنان بشكل نهائى. فإنما أقصد بذلك المرحلة التي لم تخضع بعد لسيطرة البناء الفنى النهائى.

ـ سؤال أخير: لماذا اتجهت من البداية إلى الكتابة للمسرح؟

ـ ويضحك توفيق الحكيم حينما يرد: إن المسرحية هى فن اقتصادى بخيل... الكلمات فيها محسوبة بدقة... والوقت فيها مقيد والحيز فيها محدود... لا محل فيها للإسراف والانفلات...!

* * *

و...

برغم أن البخل صفة مشهورة عن توفيق الحكيم ـ حقيقة أو وهما ـ فإن جلساتى معه كلفته سبع ساعات ـ وأهم من ذلك ـ ثلاثة فناجين قهوة. تصور! صحيح أنه لم يعد يدعونى إلى القهوة ابتداء من الجلسة الرابعة، ولكن ثلاثة فناجين قهوة ليست أمرًا يسهل الحصول عليه في مكتب توفيق الحكيم.

على أن القهوة الحقيقية التي شربتها كانت إجابات توفيق الحكيم نفسه.. في بعض اللحظات أعطانى توفيق الحكيم إحساسًا بأن الفنان مثل جبل الثلج... تسعة أعشاره تحت الماء.. تسعة أعشاره لم تُنشر

بعد. وفى لحظات أخرى أعطانى إحساسًا مضادًّا بأن أكثر من تسعة أعشاره في كتبه... رواياته... ومسرحياته.

و...

كم هو فنان عظيم!

محمود عوض

آخر ساعة مارس ١٩٦٩م

القمــر

قلوب الناس كلهم في كل مكان ستكون مع الثلاثة... سينطلقون في الشهر القادم من الأرض إلى القمر ليقف اثنان منهم على وجه قمر الشعراء والمؤتنسين به على مدى التاريخ، وأسأل أديب الرواية المسرحية والحوار «توفيق الحكيم» الذي طالما ائتنس بالقمر منذ صباه... وهو يعمل نائبا في الريف ثم تحت سماء باريس... وعاد ليقول كلمته... روايته... حكمته مع: عودة الروح...

ولكن روح إنسان الأرض... ستغزو بعد أيام «كرة» جديدة كنا نطلق عليها طوال الزمان: «القمر»...

أسأله عما يتخيله من وصف وحوار... لإنسان ضائع على أرضه... حالم بعالَم بعيد عنه أصبح قريبًا إليه...؟ عن أول كلمة سيقولها أول طالع لسطح القمر من بنى البشر...؟

ـ سيقول... يجب أن يقول: أيها الهابط على سطح القمر اخلع نعليك... والثم الأديم الذي لم يطأه بشر. أيها الهابط على سطح القمر تطهر من أدران الأرض.

ـ وأول ما يلاحظه الإنسان على القمر؟

ـ سيلاحظ أنه لا يوجد مشى هناك، بل وثبات. الخطوات هناك رقصات، والحركات خطرات. ها هو ذا يسير. وقد صار غلالة من حرير هفهاف، تتهادى في الفضاء.

ـ شعور الإنسان الأول على القمر؟

ـ سيصف شعوره بقوله: يا لها من أعجوبة لطالما حدثونا عن القمر ذلك الحديث العلمى. ودربونا التدريبات الطويلة على مواجهتـه حتى لقد حسبنا الأمر سهلا... وهو سهل بالفعل وقد هبطت بسلام لكن... ما لم يدربونا عليه، ولا يمكن أن يفعلوا لأنهم يجهلونه، هو ذاك الشعور بالمواجهة الأولى. شعور الإنسان الأول بالوجود على مكان آخر غير كوكبه. نعم إنسان! إنه ليس مجرد جهاز كل شيء فيه خاضع للتدريب.

الشعور بالانسلاخ من مواطن البشرية. منذ الرجل الأول على الأرض الذي خرجت من صلبه، عبر

مئات الآلاف من السنين! زال من تحت قدميّ التراب الذي كان يجمعنا.

ـ ما شكل تراب القمر؟

ـ تراب جديد نظيف ينتظر مَن يكتب السطور الأولى على صفحته البيضاء.. سيقول الإنسان الأول لنفسه: نعم مَن الذي سيكتبها؟ أنا ولا شك. أنا أول من جاء هنا. أكتب ماذا؟ لقد لقنونى هناك في بلدى حيث قُذِفَ بى إلى هنا، ما ينبغى أن أقول عندما تطأ قدماى القمر. أن أخاطبه باسم بلادى، وأن أسجِّل عليه انتصارنا.

ـ ماذا سيقول الإنسان الصاعد الأول أمام منظر الأرض...؟

ـ ها هى ذى بلادى. تبدو بقعة في هذا القرص الكبير المتلألئ أمام ناظرى. ما أجمل قرص الأرض من هنا! إنها الآن كما كان القمر من قبل متعة للعين ومسرحًا للخيال. ولكن منظرها أجمل لأنها أكبر حجمًا وأشد تألقًا!... أنا الآن هنا في وقت ليل، ولكن ضوء الأرض ينير المكان كله. إنه ليس ضوء الشمس المتوهج الملتهب، وليس ضوء القمر الباهت الذي كنا نعرفه. ولكنه ضوء ساطع في رفق وحلاوة. باهر في خفوت وهوادة. إن الأرض من هنا متعة للعين فعلا. ولكنها ليست مسرحًا للخيال، لقد كنا ننظر إلى القمر عن بعد ولا ندرى ما فيه. ولكنى أنظر الآن إلى الأرض عن بُعْد وأعرف كل شيء فيها.

«واأسفاه... معرفتى للأرض وما فيها تنقص متعة النظر إليها. إنها كالمرأة الجميلة التي تعرف طباعها السيئة!... هأنذا حقًا وفعلا أول رجل على القمر! منذ لحظات... ولقد ملأ الأرض الخبر»، والتهليل هناك في كل مكان... نعم... أيها القرص الساكن الذي أراك من هنا ضاحكا بوجهك الوضاء... إن الضجيج يهزك الآن في كل مكان!... وبلادى أكثرها ضجيجًا الآن. إنه انتصار الإنسان... انتصار الإنسان!... نعم الإنسان!... إنى أعرفه الآن وأفهمه وأدركه بكل كيانى. أما على الأرض فهو مجرد كلمة... كلمة تطلق في المناسبات أو عند المثاليين وإلا فما معنى هذه الدماء الكثيرة هناك؟. وهذه التفرقة وهذا الصدام بين لون ولون. وجنس وجنس وشعب وشعب؟!..

ـ هل وجود الإنسان على القمر يمكن أن يغيِّره؟

ـ لعل الإنسان على الأرض كما كان لأن الجاذبية كانت كما كانت «والهواء كان كما كان... فإذا جاء هنا ووَجَد كل هذا وقد اختلف، فلا السير سير كما هو على الأرض، ولا الكلام يخرج من الأفواه، ولا هواء ينقل الأصوات؟!... محيط جديد يحتاج إلى حياة جديدة عندئذ ربما تتكوَّن له نفْسٌ جديدة!... كلنا نتساءل ونرجو لكل أهل الأرض إذا هبطوا إلى القمر فإنهم سيشيدون مساكن مكيفة بهواء أرضهم يعيشون داخلها حياة الأرض، بكل ما فيها من جديد وردىء ومن سمو وانحطاط.

ـ إذن ما الفائدة؟!... ولماذا تتجشم البشرية كل هذا العناء لتخرج من كوكبها القديم إلى سماء جديدة دون أن تستطيع تجديد نفسها؟!

ـ هناك وضع آخر للمسألة كان موضع بحوث المفكرين: هو أن الإنسان لا يريد أن يكون شيئًا آخر غير الإنسان بكل ما فيه من سمو وانحطاط وخير وشر وقوة وضعف . وأينما ذهب بعيدًا عن كوكبه فإنه يبقى دائمًا هو الإنسان... فالإنسان على ما يظهر جوهر ثابت جامد غير قابل للتغيير والتحوُّل، إنه قادر على إحداث تغييرات وتحولات أساسية في عناصر الأشياء، ولكنه غير قادر على إحداث أى تغييرات أو تحولات أساسية في نفسه. هذا الحُكْم على جمود الجوهر الإنسانى شيء مزعج. ومع ذلك هناك شيء في جوهر الإنسان يدعو إلى الاحترام هو حرية حكمه على نفسه.

ـ وهل تستطيع البشرية بهذه الحرية أن تفيد نفسها؟

ـ طبعًا... وسيكون من بينهم أطباء يحرصون على تخليصهم من الجراثيم التي تنقل الأمراض وتنشر الأوبئة الأرضية في هذا القمر النظيف. ولكن ما من أحد سيفكر في تخليصهم من جراثيم الأفكار الأرضية الضارة. لكن هل تعرف الجراثيم الضارة أنها ضارة؟! الأفكار كذلك. كلٌّ سيأتى بأفكاره ويظن أفكار غيره هى الضارة.

ـ وتخيلك لأغرب شيء يحسه الإنسان الأول على القمر؟

ـ الصمت في القمر!... ربما كان أكثر ما حوله مألوفًا له، كما استطعنا أن نلتقطه من صور للقمر في اكتشافاتنا المتعددة، ولكن ما لم يسبق معرفته على هذا النحو هو الصمت في القمر، لا بد أن يواجهه الإنسان بنفسه ليعرفه. إننا لا نعرف حقيقة الصمت ونحن على الأرض؛ لأنه لا يوجد صمت في كوكب

الأرض طالما هناك صفير فوق شجرة، ونسيم يداعب زهرة. إن ما نسميه الصمت على الأرض ما هو إلا أنفـاس مسموعة للكائنات النائمة. على الأرض حتى الصمت له صوت.. بل إن الحقيقة هى أن أرضنا لم تعرف الصمت ولم يوجد فيها قط.

إن الصمت على القمر هو وجود قائم بذاته. إنه كائن حى له شخصيته وجبروته ويقظته المستمرة. وليس له علاقة أو وجه شبه بأنفاس الصوت القائم على الأرض، الذي يسمونه هناك الصمت. في هذا الصمت القمرى يكاد يصبح لكل حركة صوت، حتى حركة الأفكار. الذكريات هنا تتوافد في شبه موكب له ضجيج الآلات النحاسية.

ـ ماذا سيقول الإنسان الأول مداعبًا لذكرياته الخاصة:

ـ سيقول: يا طفـلتى الصـغيرة أذكرك وأنت تودعيننى متعلقة بعنقى وتقبليننى: سأراك يا أبى من منا وأنت في القمر!... وأمك تقول لك: سنتطـلع دائمًا يا عزيزتى إلى القمر ونرسل إليه قبلاتنا. آه يا زوجتى العزيزة لن أنسى أبدًا ابتسامتك الأخيرة المتجلدة!... ها هى ذى أرضنا في ضوئها الهادئ، تبدو على البعد ضاحكة الوجه كطفلة بريئـة. وها هى ذى البقعة الكبيرة: بلادنا، وها هى ذى مدينتنا، وها هو ذا بيتنا، هذا البيت الصغير بحديقته الصغيرة. وشجرة التفاح التي غرستها بيدى منذ سنوات، وقلت لك يا بنتى لا تتسلقى عليها حتى يشتد عودها وتُزْهِر وتُثْمِر. مهما يكن من أمر فإن حركة النمو والإزهار والإثمار التي تعرفها أرضنا هى في حد ذاتها أعجوبة جميلة. يخيل إلىّ أن ما كنت أراه طبيعيا بديهيّا على الأرض سأراه من هنا أعاجيب!... أخشى يا زوجتى العزيزة أن تكون الصحافة تضايقك بأسئلتها المعتادة: ما شعورك وزوجك الآن على الكوكب الفضى؟ هذا السؤال المتكرر عن الشعور في بعض المواقف يبدو سخيفًا. أيمكن اقتناص مثل هذا الشعور إلا بشبكة من العبارات الجوفاء؟! هناك حقيقة واحدة على الأرض أحسها الآن: هى الحب. لو لم تكن لى هناك زوجة وطفلة لكان في إمكانى الآن أن أنظر إليك أيها الكوكب الأرضى، وأقول كل شيء باطل وقبض الريح. يقال إن هناك حقيقة أخرى بجانب الحب هى الموت... وربما كان هذا صحيحًا. ولكن الموت حقيقة في نظر الآخرين.. أما من يموت فلا يعرف عنه شيئًا. إنما الحب حقيقة الأحياء.. هل تعرف ما هو الحب أيها القمر؟.. ربما تدرك شيئًا من هذا في قوة الجاذبية التي تربطك بالأرض.

ـ ما الهدية التي يمكن أن يقدمها الإنسان الأول عند عودته إلى أسرته؟

ـ سيقول: خير هدية أقدمها إلى زوجتى وابنتى هى حفنة من تراب القمر. سأضع بعض ترابك أيها القمر في حديقتنا. وبامتزاج تراب القمر بتراب الأرض تحت شجرتنا سيكون لتفاحتنا طعم لم يعرفه بعد إنسان. من يدرى أيضا طعم ثمراتك لو جئنا إليك بماء من الأرض وبذور وسماد؟! هل يقبل أديمك أيها القمر الماء وينبت؟ أو أن ما لم ينبع منك مرفوض لديك؟

كمال الملاخ

الأهرام ١٤/ ٦/١٩٦٩م

عيـد ميـلاد

ـ .. تعود الناس أن يلتقوا بضوء شمعة أو أكثر يطفئون شعلتها، أو بكلمة إذا ما هل عيد ميلاد جديد.. يفرض سنة جديدة على أعمارهم!

توفيق الحكيم ـ الذي يعيش الآن عيدميلاده الـ ٧١ ـ في هدوء.. لا يشيخ.. إنه فكر ورواية ومسرح.. أكثر منه جسدا.. والفن والفكر شعلة خالدة لا تنطفئ... وبالطبع لا تشيخ.. إنها تضيء لذات الجيل.. جيله وأجيال من بعده تجيء...

... توفيق الحكيم.. بدأ ككل شاب.. وأخذ يكافح في طريق رحلة عمره.. وبدأ القلم يضيء له الطريق، طريق الفكر ، ويتحول إلى أحلام تتجسد على خشبة مسرح أو في كتاب.. أو قصة.. أو مسرحية.. تنتقل من خلال عوالم خيال تراها بصيرته من خلال فكره.. وفلسفة يحياها وحده.. تؤلف وجهًا هادئًا سارحًا، يكاد يكون غائبًا...

ـ وأسأل شيخ الأدباء:

... عند السفح.. ماذا حلمت؟...

ـ ... حلم الشباب شيء جميل ومثير.. وذلك الشاب الذي كنت أعرفه فيما مضى باسم حسين توفيق الحكيم كان نحيل الجسم، أسود الشعر، يرسل البصر إلى الأفق البعيد كأنما يريد أن يهتك حجب الغيب، يطالع ما خط «لوح» قدره.

ولكن القدر فيما خيل له كان قد خط حرفا واحدًا في اللوح.. إنما وقف ممسكا به ينتظر.. ينتظر الرسم الذي خطه الشاب لحياته.. نعم لقد كان ذلك الشاب قد وضع لحياته شبه خريطة واضحة المعالم دقيقة التفاصيل.. كان قد طرح مهنة المحاماة والقانون من ذهنه ليمضي في حمل القلم ويقول للناس أشياء يعتقد أنها قد تنفعهم.. وما كان يريد غير ذلك.. ولا يطمع في حياته لشيء آخر.. فلا الجاه العريض كان يغريه ولا مفاتن الحياة كانت تلهيه ولا الثراء كان يجذبه أو يقنعه أو يرضيه.. وعندما يضع الإنسان لحياته خطة فإن القدر أحيانًا يأخذ وينفِّذ. ولكن القدر ساخر.. والويل من التعرض لسخريته. وهو يحب

السخرية دائمًا من أولئك الذين يتوهمون أنهم قادرون على أن يضعوا لحياتهم الخطط الدقيقة.. كل ذلك لا يمنعنا من أن نحلم في أيام الشباب.. وقد حلمنا.

- ... وخلال رحلة العمر؟

- ... رحلة العمر الطويلة قد علمتنا أشياء؛ علمتنا أن سفينة مهما نحسن صنعها ونضع فيها أدق الأجهزة فإن هناك بحرًا متلاطم الأمواج أحيانًا إلى حد مخيف ولكن أخطر شيء فيه هو الرياح. تلك التي لا يمكن التنبؤ بها ولا باتجاهها. فأنت تُحْكِم سيرك في أحسن اتجاه فإذا ريح تأتى من حيث لا تدرى تقذف بك وباتجاهك إلى اتجاه آخر يبعدك عن هدفك.. وعندئذ تحاول أن تصحح وضعك على الخريطة فيستغرق ذلك منك جهدًا ووقتا لم يكن في الحسبان. سئل كثير عن رأيهم في رحلة عمرهم أجابوا أن حسابهم اختل قليلا أو كثيرًا في برنامج عملهم، أو على الأقل في القيمة التي كانوا يحلمون بها لأعمالهم. إن رحلة العمر ليست خلويَّة ولا هى رحلة بحرية فوق بخت يتهادى على ماء صاف .. وحتى إذا تيسر ذلك كله أو بعضه لعدد قليل من رجال الفن والأدب. فإن المشكلة دائمًا هى حاصل الرحلة ونتيجتها التي لا يمكن أن تُرْضِى صاحبها.. ولو سُئلت عن رحلة عمرى لقلت لك أتمنى أن تبدأ الرحلة من جديد، لا من أولها بل على الأقل من ثلاثين عامًا أو عشرين حتى أعيد صياغة برنامجها وأحقق ما كنت أحلم به... ولكن هيهات!

- .. وما الذي تراه من حولك .. وأنت على القمة؟

- ... هذه القمة لا أراها... كل ما أراه هو حياة خلفى.. لا أدرى هل كانت مجدية حقًا أو ذهبت عبثًا.. ولكنما أرى من حولى أجيالا عظيمة فيها عصارة خلاقة أنبتت ثمرًا طيبًا ممتازًا، وأعتقد أنها هى الآن التي تسير ببلادنا إلى المستقبل الذي طالما حلمنا به ونحلم دائمًا.. وكل ما أرجوه لها أن يجنبها القَدَر متاعب الرياح المعاكسة وأن يجعل بحارها هادئة صافية.

- وأترك توفيق الحكيم والقلم في يده.. فالفكر لا يشيخ وإنما يكبر مع الزمن ليضىء أكثر وأكثر..

ك . الملاخ

(الأهرام ١٠ أكتوبر ١٩٦٩م)

على شاطئ البحر

«من شرب من ماء النيل لا بد أن يعود إليه».

هذه العبارة المأثورة عن عَلَم من أعلام الغرب زار مصر، ثم شعر بالشوق إلى تكرار الزيارة، أذكرها كلما هممت بالسفر إلى الإسكندرية صيفًا وفى خيالى مكان هناك على شاطئ البحر الأبيض المتوسط يشدنى إليه شدًّا... حيث يجلس «توفيق الحكيم» في مصطافه الأثير... قطبًا يستقطب معظم من يكون في الثغر من أدباء ومفكرين، وإلى جانبه «وزيره » نجيب محفوظ... وأمامه «ياوره» ثروت أباظة... وَلَدَيْن بارَّين من أولاده القصاصين الذين خرجوا من «معطفه» كما خرج قصاصو الروس من معطف جوجول.

وتوفيق الحكيم ـ كما نعرف ـ ثروة أدبية عربية ضخمة، وهو أحد رواد الأدب العربى الحديث في مجال القصة بأنواعها، ولا سيما في المسرحية، فهو أول من كتبها في العربية أدبًا رفيعًا يُقرأ كما يمثَّل، ثم خطا بها خطوات متطوِّرات على هدى من التراث الإنسانى والتقدم ، وبتوفيق من أصالته وموهبته.

وكم نحن سعداء به... وأقصد بضمير الجماعة «نحن » هؤلاء الذين يتاح لهم مجالسته، فهو ممتع مغذ في حديثه كما هو في كتابته. يظفر المستمـع إليه بالكثير، على شرط أن «يسرقه!» فهو نافر جافل من المحافل التي تتطلب مخاطبة جمهور... حتى الجمهور غير المرئى، وقد يئست منه الإذاعة والتليفزيون بعد محاولات... ونافر جافل كذلك من الصحفيين، حتى الصحفيات الحسان. هذه مثلا فتاة بيروتية ذات جاذبية وشخصية باهرة... جاءت إلى شاطئ الإسكندرية في مجلسنا هناك تطلب منه حديثًا لمجلة بيروتية، فينظر يمينه وشماله كأنه يريد أن يفر...

ثم يلجأ إلى عصاه... لا ليهش بها على الفتاة... وإنما ليثبتها على الأرض متكئًا عليها كأنه يعتصم بها، ويُلْقِى في الوجه الحسن بالمعاذير عن الأحاديث...

ولو كانت الفتاة الصحفية تعرف ما نعرف من أستاذنا لسرقته... ما إن رأى القلم مشرعًا في يمناها

والدفتر في يسراها حتى خالها تشرع في الهجوم عليه... فأجفل ثم تخلَّص منها بعبارات لبقة، وتبددت أسئلتها المحدَّدة مع النسمات الآتية من البحر. ولو لم تفعل لكان لها ما أرادت من حديث يجىء عرضًا في ثنايا الكلام الذي يجر بعضه بعضًا.

وقد جرينا على أن نأخذ أفكار أستاذنا الحكيم من دون أن نشرع في وجهه أقلامًا وأسئلة.. فهو عندما يشعر بالأمان من هذه «الأسلحة» ويأنس إلى جليسه يفيض بما يغذى العقول ويمتع الوجدان. وقد «سرقت» منه في هذه الجلسات ما سأحدِّثك به، ولكنها ليست سرقة بالإكراه، فكثيرًا ما يفضى إلينا بما يحب أن يذيعه، وهو قلما يكتب المقال، ولكنا نأخذ عنه ما كان يمكن أن يكتبه، وهنا أقول إن توفيق الحكيم أستاذ موجِّه لجيلنا في مجال النقد والقضايا الأدبية عن طريق أحاديثه الشفوية، إلى جانب ريادته في الإنتاج المكتوب.

ومما بثه فينا توفيق الحكيم أن الناقد ـ لكى يكون بناء ـ يجب أن يكون على علم بالحركة الأدبية العامة ومُلِمًّا بالإنتاج في مختلف نواحيه إلى جانب إلمامه الخاص بالمنقود وإنتاجه السابق والظروف والملابسات التي أنتج فيها، حتى يستطيع أن يضع العمل الأدبى في مكانه ويسلط عليه الأضواء الكاشفة، فيبين تطوُّر صاحبه ومدى تقدمه ومقدار إضافته إن كان له حظ من ذلك.

وممن نهج هذا النهج متأثرًا بذلك التوجيه زميلنا القصصى الناقد يوسف الشارونى، إذ يجتهد في تقصى كل ما يتعلق بالعمل الذي يتصدى لدراسته وتقويمه.

ونعود إلى جلساتنا الممتعة مع أستاذنا الحكيم في مصيفه الأثير، في ذلك المقهى الجاثم في حضن الربوة المطلة على البحر الأبيض في مدخل حى «سيدى بشر» بالإسكندرية.

كان قد حان موعد فنجان القهوة الوحيد الذي يتناوله يوميّا في تمام الساعة الثانية عشرة ظهرًا... ورشف من القهوة وهو يرسل نظراته الحالمة إلى أمواج البحر التي تخففت من أثقال المصطافين في شهر سبتمبر. ثم نظر إلينا بعد آخر رشفة من القهوة، والحديث يتشقق بيننا عن علاقة الأديب بتيارات عصره، وقال:

ـ كانت القضية الفكرية الشاغلة للعقول بعد ثورة سنة ١٩١٩ هى الشعور بالشخصية القومية وبعث

الروح المصرية، بعد تسلط أجنبى دام فترة طويلة من الزمن استكانت فيها الأمة، حتى زعم الأجانب المتسلطون أنها جنس دون جنسهم وليس من شأنها ولا من طبيعتها أن ترقى رقيهم.. ففكرت ـ يقول توفيق الحكيم ـ في أن أدحض هذا الزعم وأثبت أن الروح كامنة، وهى روح عظيمة، ولا بد أن تعود ... وأن الشعب الذي صنع الحضارة القديمة والتفت العالَم الغربى نفسه إلى ما كان لهذه الحضارة من شأن عظيم بعد كشف «حجر رشيد» وفك رموزه ودلالاته على ما كان من حضارة ليست أقل من حضارة الإغريق. وحرت في وسيلة التعبير، ثم اهتديت إلى أن الأليق بى أن أعبِّر عن ذلك في رواية، برغم مَيْلى واتجاه نفسى إلى كتابة المسرحية، لأنى وجدت أن المجال الروائى الرحب هو الملائم للموضوع.. فكانت رواية «عودة الروح».

وعاد الحديث في جلسة أخرى عن علاقة الأدب بقضايا العصر، فقلت لأستاذنا الشيخ:

ـ حدثتنا بالأمس عن «عودة الروح» فماذا كان من شأن «أهل الكهف»؟

قال:

ـ كان الشأن نفسه.

ـ وكيف كان ذلك؟

أجاب وقد فرغ من قهوته في ميعادها المحدد:

ـ كان الصراع دائرًا ودائمًا حول القديم والجديد... وشغلتنى القضية، وقلت في نفسى: محال أن نقف عند القديم ونتجاهل الزمن ومقتضياته، ونتقوقع في الماضى وندعه يتحكم فينا، فلا نتقدم عنه، ورأيت أنه لا يمكن أبدًا أن يبعث الماضى حيّا ويستمر كما كان. ووجدت أن أهل الكهف هم خير من يمثل هذه الفكرة.

وهنا تنبه نجيب محفوظ، وكان قد فرغ من فنجان القهوة الثانى المحدَّد له هو أيضا نفس الميعاد.. أما الفنجان الأول فموعده تمام العاشرة صباحًا. أراد نجيب أن يثير قضية فنية... هل تسبق الفكرة الحادث بمعنى أن تنشأ الفكرة لدى الكاتب القصاص، ثم يبحث لها عن حادث يعبر عنها من خلاله، أم أن الأمر على العكس، فسأل أستاذنا الشيخ:

ـ هل جاءتك الفكرة أولا ثم رأيت أن حادث أهل الكهف يصلح لها؟

ـ لا.. الواقع أنى سمعت سورة أهل الكهف من قارئ القرآن في مسجد بالقاهرة قبل أن أسافر إلى باريس، فقرَّ في نفسى أن تغيُّر الحالات يصلح لعمل درامى، فقرأتها وقرأت التفسير، وظل الحادث يراودنى حتى جاءتنى الفكرة...وجدت أصحاب الكهف الذين استيقظوا من نومهم بعد نحو ثلاثمائة عام، فرأوا عالَمًا جديدًا غير عالمهم، وحاولوا أن يعيشوا فيه بحالهم الأول، ولكن المجتمع الحديث رفضهم، حتى كلبهم لم تألفه الكلاب الجديدة... فلم يجدوا مفرًّا من العودة إلى الكهف، إذ استحال عليهم أن يعيشوا في مجتمع لم يصحبوه ويشاركوه في تطوره، وجدت هؤلاء خير من يرمز إلى الجامدين في عصرنا الذين يرفضون الحداثة والمعاصرة.

وسكت الحكيم برهة، ثم استأنف يقول:

ـ النقاد الذين لم يفهموا فكرة المسرحية: الصراع مع الزمن، أخذوا علىّ أنى لم أجعل أصحاب الكهف يتطوَّرون مع المجتمع الجديد ويعيشون فيه.

وتخايلت على فمه بسمة ساخرة وهو يتابع القول:

ـ ثم جاءوا ـ أى النقاد ـ ينقدوننى في مسرحية «الأيدى الناعمة»؛ لأنى جعلت بطلها الأمير يتطور ويتلاءم مع المجتمع الجديد! لم يفهموا الفكرة هنا كما لم يفهموها هناك.

ويذكرنا موقف أولئك النقاد من مسرحيتى الحكيم بحكاية «جحا المصرى وحماره»؛ إذ ركب الحمار ومشى ولده وراءه، فقال الناس: انظروا هذا الرجل الأنانى يركب ويدع الصغير الضعيف يمشى... فنزل وأركب ولده ومشى هو: فقال الناس: انظروا هذا الولد القليل الأدب يركب وأبوه يمشى... فركب هو وولده ، فقال الناس: انظروا كيف يركب اثنان حمارًا ضعيفًا... هل انعدمت الشفقة على الحيوان؟ فنزل جحا وأنزل ابنه ومشيا وراء الحمار، فقال الناس: يا لهما من أحمقين... كيف يتعبان نفسيهما بالمشى والحمار أمامهما؟!

عباس خضر

مجلة البيان الكويت ـ أغسطس ١٩٧٠م

صــدفة

توفيق الحكيم أمامى يضحك ويصافحنى بحرارة.

حين شد على يدى كدت أنكفئ مجهشة بالبكاء طالبة منه أن يؤوينى للحظات لأن ما بينى وبينه من تناقض مُكْتَمِل يعطى لكل منا حدوده الآمنة حيث يخيم بيننا السلام.

الزيارة:

توفيق الحكيم يجلس إلى مكتبه الكبير. ألغى نية الإجهاش نهائيّا لأننى لم أستخرج بها تصريحًا من موظف الاستعلامات. أتلهَّى ببعض التداعى الفكرى. هذه أول مرة أرى فيها الحكيم يجلس إلى مكتب. آخر مرة أجريت معه حوارًا صحفيّا كانت منذ خمسة عشر عاما وكان وقتها أكثر جهامة. بل الحقيقة أنه لم يكن بشوشا على الإطلاق وهو الآن ليس جهما على الإطلاق ـ وكان يجلس في حديقة مجلس الفنون.. كان يبدو أكثر امتلاء وأقصر قامة. وجهه الآن رائق صاف والنحافة تلائمه. بدأنى بالحديث عن «ألفريد جارى» وقال إنه هو أيضا يحب المجانين. وهذه الغبطة البادية في حيوية كلماته وضحكه حتما وراءها شعوره بالإنجاز. قلت له إننى منذ زمن أريد أن أجلس معه، وإننى أحبه برغم «هوجة» ثورة عليه.

تعليق:

«يَهِجّ» الابن من أبيه لسنوات، ثم فجأة يشتاق ليجلس معه صامتًا: ربما لكى يتأكد أنه جاء من شجرة وربما لكى يتأكد أنه وحيد تماما.

مذكِّرات:

ـ الحكيم يتكلم حول حالة تُشَبِّهُنا بالبهلوان في المسرح.

ـ «تفلسيف» الخطأ أصبح لدينا داء بلا دواء.

ـ مفهوم الفرق بين التراجيديا والكوميديا يبدو كأنه فَرْق بين حالة هدوء وشقلبة.

ـ أنا غير متزمت: أنا أريد أن أضحك: لكننى لا أضحك.

ـ المسرح الصحى في كل بلد يجب أن ينقسم إلى ثلاثة أقسام:

١ ـ مسرح قومى يقدم الكلاسيكات بمفهوم عصرى.

٢ ـ مسرح بوليفار جماهيرى مع مراعاة المستوى.

٣ ـ مسرح طليعى تجريبى للاتجاهات الجديدة.

جانبا:

الحديث إلى الأدباء يعطينا شعورًا بالاستتباب. لكن أبى الحكيم لا تبدو عليه الثقة الكاملة في امتثالى وأدبى الكامل أمامه. يسألنى هل سأكتب شيئًا لأنه يريد أن يراجعه قبل النشر. أقول له إننى لا أدرى ماذا أكسب غدا ولا بأى أرض أموت، لكننى حتما سأكون عند حسن ظنه. ينظر بزاوية عينه ويقول لى إن « كل واحد وطبعه» وهذا لا يعنى أنه ضد الثورة لكنه ضد «الشَّكَل للبيع».. وبعد إن يأخذ علىّ تعهدًا بألاّ أجعل أحدًا يغضب منه، يستريح في مقعده ويبدأ في إملاء كلماته الثورية في ثورة الفن.

الإملاء:

ـ «لا يمكن تجميد أى شيء. غير معقول أن يكون هناك تغيرات في العصر لا يقابلها تغيرات في التعبير عنه».

ـ «قبل أن أثور على أحد أنا أثور على نفسى أولا».

ـ «المتعارف عليه أن يكون عزيزًا على الإنسان ما أجهد نفسه في الماضى لخَلْقه، وهذا الإعزاز يجعله داخل حصن من هذه الأعمال القديمة التي يحبها وتصبح بمثابة سد لا يستطيع معه أن يحب شيئًا آخر ينبع من عصر جديد. ولذلك يخيل إلىّ أحيانا أن أُهَدِّم بعض جدران هذه الحصون لفهم وحب بعض ما يأتى به عصر جديد.. قلت مرة كلمة سجلتها في مفكرتى حتى لا أنساها».

(توقف):

حين يجهد الحكيم نفسه في البحث عن مفكرته القديمة التي يغيِّرها كل عشر سنوات ليقرأ خاطرة

سجلها منذ سنتين يبدو طيبًا.. وحين يتهلل وجهه لأنه وجدها أضحك في أمومة، وأقرر أننى لن أغضبه أبدًا وسأستمر في تدوين كل ما يمليه ويرضيه ـ مثلما أفعل مع أمى الطيبة عندما تدعونى لحشو ورق العنب أو قطف الملوخية وأترك مشغوليتى في النظر إلى السقف وعيناى منديتان بالدموع... هذه لحظة الأب = الابن والأم = الابنة...

جئت إليه لكى أجهش بالبكاء، وهأنا أفعل ما بوسعى عن طيب خاطر لأدخل السرور إلى قلبه وأبقى عليه غبطته...

تدوين الخاطرة المسجلة:

«من الممكن أن يوجد تناقض بينى وبين الأجيال السابقة، ولا يمكن أن يكون هناك تناقض بينى وبين الأجيال اللاحقة؛ لأن حركة الفكر الإنسانى ترفض عندى سكون الأمس وتقبل حركة الغد».

مُسْتَنَد للثورة على النفس:

الحكيم يُخرج ورقة أخرى من درج مكتبه مكتوبة بخط يده بالقلم الرصاص ومذيَّلة بإمضائه: « أنا أول ثائر على نفسى... إلخ».. يغتبط وينسخها لى بالحبر في ورقة مرتبة نظيفة. تهزنى طفولته وصدقه وأنتهزها لأسأله إذا كان لا يرضيه أننى أتشاجر. يندفع في حماسة: «بالعكس أنا عايزك ما تبطليش ضرب في العجائز اللى واقفين في طريقنا دول: مش عاوزين حاجة تسكن، إذا سكن شيء فكأننا نقيد الحركة: الحياة: حركة».

(توقف):

الحكيم يصمت فجأة يطلب أن أعيد ما قاله في فورة حماسه الذي لون وجهه باحمرار خفيف. يتساءل في توجُّس إذا كان هذا كلامًا يغضب أحدًا. أهز كتفى في حيرة لأننى لا أعرف تحديد صورة هذا «الأحد» في تقديره. يشير إلىّ أن أضيف: «إنك تذكريننى بجنونى في العشرينيات في باريس عندما كانت تستهوينى الثورة الفنية في الحى اللاتينى، ولكننى اليوم أرجو أن تخففى الوطء فتجعلى سن قلمك ناعمًا مع احتفاظك بمبادئك وثورتك. خففى الوخز على من تتناولينهم بالنقد والبحث».. هامسًا: «أنا موافق عليك ولكن الآخرين يزعلوا...».

تعبير خيبة أمل مفتعل على وجهى يُثبت جدواه سريعًا على الحكيم الذي لا يريد أن «يزعل» أحدًا ـ بمن فيهم أنا ـ فيستطرد كأن ما يقوله الاستمرار المنطقى لمسار حديثه وتبدو عليه الراحة... إن اللغة أخيرًا أسعفته بما يراه مرضيًا لجميع الأطراف التي يشغله إرضاؤها: «أنا على أى حال لم أكن ناقدًا، لو كنت ناقدًا لقلت رأيى بصراحة ولو أدى ذلك إلى بعض العنف: وأنا فعلا كنت عنيفًا على رجال الحكم والديمقراطية المزيفة يوم تناولت رجال السياسة المصرية في كتاب «شجرة الحكم» وغضب علىّ كثيرون في ذاك الوقت وتعرضت للمتاعب في وظيفتى».

(راحة لإعادة نسق الحديث)

ـ أنا مبسوط لأنك قدمت «جارى» هذا شيء مهم.

ـ حضرتك أشرت إليه في «زهرة العمر».

ـ تمام، ولو أنه على أيامنا في العشرينيات لم تكن البيئة المسرحية والفكرية مستعدة للالتفات إليه بل كانت متجهة إلى التفكير المنطقى، أما اليوم بعد أن اتجه المسرح والفن التشكيلى والموسيقى إلى مناطق جديدة يصول فيها ويجول الموهوبون والعباقرة من المجانين وأنصاف المجانين فإن هذا العالم الجديد جعل ينظر خلفه ويفتش في الماضى عمن كانوا يُعتبَرون مجانين في عصرهم ويعيد إليهم الاعتبار ـ ولذلك استَلْفَت «جارى» النظر بجنونه وشذوذه وأخذ اسمه يعود ـ كما ترين ـ باعتباره الرائد الحقيقى للمسرح الحديث وهو الآن على مسارح باريس في مسرحيته الشهيرة «أوبو ملكا» يخرجها «جان لوى بارو».

ـ لكن حركة المجانين جذبتك بالرغم من ذلك في حينها؟

ـ طبعًا وكتبت «شعر سيريالى» ولم أطبعه إلا أخيرًا. والحقيقة أن انجذابى للحركات الجديدة في باريس كان مفاجأة لى؛ لأننى كنت في مصر قبل سفرى «بتاع بوليفار» وإذا بى أجد نفسى في باريس هاربًا من «البوليفار» منقادًا إلى الحركات الجديدة.

ـ ماذا تقصد بـ «بتاع بوليفار»؟

ـ يعنى أنا كنت كمسرحى قديم ـ في العشرينيات في مصر ـ خشبة المسرح هى شغلى الشاغل، ولم أكن

أريد أن أقول شيئًا إلا ما يمكن أن يسمى باللعب المسرحى. هذه كانت نظرتى الأولى للمسرح. ولكنه المجتمع في ذلك الوقت أجبرنى على التحول خاصة بعد ثورة ١٩١٩، حين كانت رغبة النهضة فوارة بالأفكار وأساليب الارتفاع بمستوى الفكر العربى. بزغت ظاهرة الاحتجاج على المسرح السائد الذي كان لعبًا مسرحيّا خالصًا بغير محتوى. ولم يكن العمل المسرحى «محترمًا» اجتماعيّا. وعندما سافرت إلى أوروبا وجدت المسرح شيئًا محترمًا؛ لأنه يؤدى وظيفة عرض فكر المؤلف واشتراكه في حركة التنوير العام. ورأيت المَقَام الذي يعطى لشكسبير باعتباره داخل كتاب يقرأ أو يدرس، وكذلك راسين وغيره. بدأت عندى الرغبة في أن يحوز المسرح في بلادنا على مثل هذا الاحترام. وكان تصورى لتحقيق ذلك أن أكتب مسرحًا يُقرأ أدبًا في الكتب، وتكون له المُهِمّة والاحترام التي لأدب المقال والبحث والشعر المرموق في ذلك الوقت. وهكذا تحولت من «بتاع بوليفار» إلى صاحب مسرح أدبى فكرى وجد مكانه بين الأدباء والمفكرين. وكانت فكرة تمثيل هذا الذي كتبته ونَقْله إلى خشبة المسرح ـ فكرة مستبعدة من ذهنى تمامًا.

لذلك أحاول دائمًا اليوم أن أثور على نفسى وأتصور أننى كتبت اليوم مثلا «أهل الكهف» ـ في مجتمع جديد استقر فيه «الاحترام» لرجل المسرح كمِثْل ما كان ويكون لرَجُل الأدب والشعر ـ لا شك أننى أكتبها على نحو لا أنسى فيه حق المتفرج في أن يستمتع باللعب المسرحى ـ ولكن الأمل والاعتماد هنا قد انتقل من كاهلى إلى كاهل المخرجين والممثلين: هم بخبرتهم الحديثة ومواهبهم يستطيعون أن يقلبوا النص الفكرى البحت إلى متعة مرئية للمشاهد. ولذلك أنا دائمًا أوصى المخرجين بألا يتقيدوا بالنص الذي أكتبه، بل يستطيعوا أن يحذفوا ما شاءوا ويخففوه ما أمكنهم من لغة الأدب ليتم لهم ما يريدون من تطوير النص إلى عرض مسرحىّ.. لا تحفظ عندى مطلقا إزاء تصرُّف المخرج في النص ما دام الأصل موجودًا بأكمله في كتاب. وقد قبلت أخيرًا اقتراحًا بقلب مسرحيتى «شمس النهار» إلى أوبريت. أنت إيه رأيك في كده؟

هززت رأسى بالابتسام والموافقة الكاملة.

ـ «أنا أخشى أن أكون المسئول عن اتجاه المؤلفين الحاليين إلى تركيبة المسرح الأدبى الذهنى. أنا كان لى عذرى، أما هم فلا عذر لهم».

قلت له إن هذا التصريح سوف يغضبهم. وسألته إذا كان لا يريدنى أن أدرجه لو كتبت.

ضحك في مكر طيب وقال: إن المفروض أنه يتحدث إلى كاتبة طويلة اللسان. ولمَّح بأن أقول رأيه ولكن في إطار أتحمَّل أنا مسئوليته.

الأب الطيب غير خائف لكنه يفضل أن يربت على الجميع:

هل هى الحكمة الكاملة أو اليأس الكامل؟

بشكل ما أعطانى ما كنت أتلمَّسه: أن أتوارى لساعات عن السؤال المحدد: «هل نقول ما يجب؟».

صافيناز كاظم

المصور ٥ مارس سنة ١٩٧١م

هدية من باريس

طرد صغير طار من باريس إلى القاهرة...

المرسِل: راديو باريس.

المرسِل إليه: الكاتب الكبير توفيق الحكيم... داخل الطرد سهرة إذاعية كاملة... أعدت منها إذاعة باريس نسخة... ووصلت أديبنا ومعها تحية رقيقة.

«للأديب المصرى الذي استمتع المستمع الفرنسى بسهرة مع فكره ليلة رأس السنة...».

ثم استئذان لتصوير العمل الفنى نفسه وتقديمه على شاشة التليفزيون الفرنسى.

بقية تفاصيل الخبروقعت داخل إستوديوهات إذاعة القاهرة.

المصادفة وحدها هى التي أخذتنى لتحقيق أمنية... أن ألتقى برائد من رواد الكلمة والفن في بلادى... كنت طالبة بالمرحلة الثانوية عندما قرأت له «أهل الكهف»، فأحسست أننى أصبحت أكبر مثقفة في مصر، وشدتنى «أهل الكهف» إلى «يوميات نائب في الأرياف» ومع كل كتاب جديد كانت تتراجع جرأتى وتكبر تَلمذتى ورغبتى في أن أعرفه أكثر... وبعد أن كدت أنتهى من قراءة توفيق الحكيم أحسست أننى لا بد أن أبدأه من جديد وأظل دائمًا أبدًا من جديد...

وبقيت أمنية أن ألتقى براهب الفكر عن قرب.

وفى مكتب سعاد كامل مديرة البرنامج الأوروبى كنت على موعد لعمل سريع... وبالتليفون كانت سعاد تطمئن على استعداد كابينة الاستماع لاستقبال الضيف الكبير القادم بعد دقائق.

كان الضيف هو نفسه «توفيق الحكيم» في الطريق ليسمع لأول مرة كيف قدم راديو باريس مسرحيته «السلطان الحائر».

وكان مستحيلاً أن تضيع منى فرصة اللقاء...

وقررت ألا أترك مقعدى...

دقائق... ودخل توفيق الحكيم... يده تصافح من في الحجرة... وابتسامة عريضة على وجهه...

انطباع غريب سيطر عليّ. من سنوات شاهدت لوحة رائعة بريشة الفنان صلاح طاهر لتوفيق الحكيم... تعبر فيها الألوان والخطوط عن فكره وعالمه وشخصيته... كان كأنه ترك إطار اللوحة لدقائق فقط يعود بعدها إلى عالم فكره... ملامحه فيها نفس خطوط اللوحة الفنية... مزيج من شفافية الفنان وعمقه وهروبه وإقباله... ثم خطوط شخصيته التقليدية: عصا الحكيم، البيريه، النظارة الطبية. فقط أضافت الشيخوخة والشعر الأبيض مزيدًا من الضوء للوحة..

وكان مستحيلا أن تكون زيارته بلا دليل... فهذه أول مرة يدخل فيها مبنى الإذاعة... والدكتور حسين فوزى هو رفيق الزيارة الأولى، ثم يكتشف الفنان الكبير تسلل الصحافة لزيارته الخاصة جدّا إلى الإذاعة... يُلْقِى من وراء نظارته نظرة شك في حكاية المصادفة التي صنعت هذا اللقاء... يضحك من قلبه ويقول: جئت لأسمع فقط.

سعاد كامل مديرة البرنامج الأوروبى تحصل على موافقته لتقديم المسرحية التي أعدتها إذاعة باريس في إذاعة القاهرة...

الدكتور حسين فوزى يداعبه:

ـ لن يدفعوا ... الناس ميزانيتهم محدودة...

ويضحك توفيق الحكيم ويطلب إعداد نسخة من الشريط صالحة لسماعها على جهاز التسجيل في البيت...

ـ إستوديو الاستماع الإذاعى بالدور السابع...

زينب مهندسة التسجيل أعدت الشرائط... فنجان قهوة مضبوط أمام توفيق الحكيم... كوب الماء المرتعش في يده يحكى الرحلة الطويلة لوكيل النيابة المصرى الذي فجر فيه الألم ينبوع الفن.. فطبيعة المِهْنة وضعته في مواجهة الحقيقة المرة... رأى كيف ينسحق الإنسان المصرى بين فكى القانون والسلطة، وكيف يصل الانسحاق قمته في الريف وجاءت «يوميات نائب في الأرياف» إحدى الوثائق التاريخية للحياة في بلدنا... عاد كوب الماء... امتدت يده تقيس درجة حرارة فنجان القهوة وأسند

عصاه إلى كتفه ورفع الفنجان ودار الشريط...

أعلن المذيع الفرنسى «سلطان للبيع» كوميديا من تأليف:«توفيق الحكيم»..

والترجمة اختارت هذا العنوان للمسرحية بدلا من اسمها الأصلى «السلطان الحائر»... والمسرحية كتبت عام ١٩٦٠م، ومع ذلك فهى عودة لإحدى قضايا فكره الأساسية: القوة والقانون... والتعارض بينهما... وتوفيق الحكيم في «السلطان الحائر» قَدَّم مناقشته الجديدة للفكرة من خلال إطار جذاب واعتمد على الحدوتة المثيرة، لذلك أصبحت المناقشة الفكرية سهلة وفى متناول كل المستويات الفكرية؛ لأنها تقدم الاثنين: المعنى والصورة... وتحكى حكاية سلطان يكتشف فجأة زيف موقعه وسلطته... وأنه ليس سيدًا حقيقيًا ولكن عبدا... والعبد لا يمكن أن يحكم شعبًا حرّا... وتتوالى الأحداث مليئة بالتناقض والغرابة والتشويق... فالسلطان يباع وبمحض اختياره في مزاد علنى، وأكبر عطاء يرسو على غانية متهمة في أخلاقها... ويزداد وضوح التناقض بين القوة والقانون... وتبدو صورة العمل الفنى في النهاية مزيجًا من الإمتاع والعمق، وتتضح الفكرة الإنسانية التي تربط الإنسان في كل مكان... وفى الوقت نفسه فالقالب الفنى يسمح بالإثارة والتشويق...

وأراقب توفيق الحكيم يسمع لأول مرة كيف ترجمت مسرحيته وقُدِّمَتْ في فرنسا... إعجابًا صامتًا يُترجِم رضاءه عن هذه الترجمة الإذاعية لفكره.. فالإخراج الإذاعى حوَّل النص إلى عرض درامى كامل... تكاد ترى بأذنيك الأحداث والأبطال... ليس هناك مؤثِّر موسيقى واحد... الغانية تكاد من مجرد سماعك لملامح صوتها أن تَتَّسِم صورة لامرأة تختلط فيها القوة بالضعف.. الشراسة بالتشويق للحياة المسالمة... جمال هادئ يختفى وراء طبقة دسمة من مكياج غانيات الليل...

وَقْع الأقدام... السكوت... الأنفاس... القرب والبعد عن الميكروفون... حركة الباب... صليل السلاسل الحديدية يتحرك في خلفية التمثيلية كأنها تذكرك بالقوة... إحدى المحاور الأساسية في العمل الفنى... وكلها تصنع المؤثرات الصوتية... الاتجاه نفسه الغالب الآن على الأعمال الدرامية في معظم الإذاعات العالمية المعروفة، وهو ظهور كل المؤثرات الصوتية الطبيعية واختفاء الموسيقى إن لم تكن جزءًا أساسيًا في البناء الدرامى للعمل...

... وينتهى المزاد... أصبح السلطان من حق الغانية... وينتهى الجزء الأول من التسجيل...

وأسأل الدكتور حسين فوزى عن ملاحظاته:

ـ «استلفتتنى ملحوظتان»... أولاً هذه الثقة من المخرج في استعمال المؤثرات الصوتية... ولدرجة أنه اعتبر الصمت جزءًا من المؤثرات... لم يَخَف على العمل من لحظة الصمت ... بقيت طالما هى ضرورية وتُكمل البناء الدرامى... أصوات الممثلين كانت وحدها مؤثرات صوتية كاملة... لاحظت أن الممثل لا يؤدى النص فقط ولكن يفسره... فصوت البطلة يتدرج من العنف والسوقية وهى تشترى في المزاد، إلى الرهبة وهى تحس أنها أصبحت أمام السلطان... إلى الرقة والضعف وهى تكاد تصل إلى مرحلة الحب...

ويؤكد الدكتور حسين فوزى أنه رغم قراءته للنص ومعرفته الجيدة به فإن أداء الممثلين الفرنسيين له يكاد يوحى بتفسيرات تفتح مجالات جديدة للتفكير ولبحث العمل الفنى...

توفيق الحكيم يضيف ملاحظة أخرى:

ـ «لم أسمع أى مؤثرات موسيقية مصاحبة للتمثيل... من النصوص ما يضيع أثناء العرض نتيجة لإقحام الموسيقى وفرضها بلا أى ضرورة ـ على العمل الفنى ـ لم أشاهد موقفًا عاطفيًا واحدًا بدون موسيقى كأنها أصبحت مرادفًا لجملة «هناك حب وعاطفة في هذا الموقف»...

الدكتور حسين فوزى يعلق على ملاحظة توفيق الحكيم:

ـ تصوُّرى أن اللجوء الدائم للموسيقى نوع من عدم الثقة على تقديم النص الفنى، إن مميزات تنفيذ إذاعة باريس للمسرحية هى هذه البساطة التي لم تقع ولو للحظة واحدة في مطب الافتعال التي غلفت العمل بإطار من الصدق والإخلاص والإحساس الحقيقى بالمضمون الذي يقدم...

ولكن كان للدكتور حسين فوزى نقد على العمل الفنى. يقول عنه:

مع نقدى لهذه النقطة بالذات أجد تبريرًا لما حدث... فالقاضى يقاوم السلطان ويلتزم بحرفية القانون ولا يخرج عن وقاره... والرواية أساسًا مصرية، والقاضى ـ ومهما كانت شدته ـ فصوته غالبًا لا يخرج عن وقاره وهدوئه. ولكن أعتقد أن الأداء الفرنسى ـ بما تميز به من رتم قوى وعنيف في تتابع الأحداث والتعبير عنها ـ لم يستطع أن يكسرها هذا الواقع السريع القوى بهدوء القاضى...

وقد أذيعت مسرحية «السلطان الحائر» في باريس وإستراسبورج في وقت واحد... وترجمتها الأديبة الفرنسية «سيسيل كليرفال»، وقدمت عنها مجلة الأسبوع للراديو والتليفزيون الفرنسى تحقيقًا طويلا تحدث عن المؤلف وموقعه من الأدب المصرى، ثم قدمت ممثليها ومخرجها إلى القراء... وليس هذا أول لقاء للميكرفون وللمستمع الأوروبى مع أدب توفيق الحكيم، فمن قبل قُدِّمت في لندن وباريس باللغتين الإنجليزية والفرنسية مسرحية «شهرزاد» ـ كان ذلك عام ١٩٥٥م ـ وقبلها بست سنوات قدمت المسرحية نفسها في العاصمة البريطانية وقام بدور شهريار «سيرجون جولجود» الذي اشتهر بتمثيل أدوار شكسبير مع لورانس أولفييه ،ولاحظت أن الترجمة ليست حرفية في كلماتها وحوارها وإن كانت التزمت بروح النص وبنائه وتسلسل الأحداث...

وسألت أديبنا الكبير عن رأيه في الترجمة:

ـ أعجبتنى جدّا... التزمت تمامًا بالعمل ولم تتحرر إلا في بعض التعبيرات التي تلائم روح المستمع الفرنسى وتصل إليه من طريق أقرب.

وعدت إلى سؤال جديد:

ـ ولكن لماذا اختاروا شهرزاد ثم السلطان الحائر بالذات...؟

ـ لاحظت أن هناك اهتمامًا ظاهرًا بالموضوع الذي يهم كل شعب من حيث المضمون والشكل ـ فالموضوعات ذات الطابع العالمى أقرب لكل شعب حتى لو كانت الأحداث محلية أو أسطورية شرقية ـ فالمهم هو التناول الذي يهم من حيث الشكل أو المضمون كل نوع من أنواع الجماهير وحيث تتوافر إنسانية الفكرة والتناول...

ـ ولكن تعتقد ما هو موقع فكرنا من الفكر والأدب العالمى...؟

وبالصوت الهادئ والنظرة نفسها التي تُلْقِى مداها إلى أبعد من جدران وحدود المكان يقول:

ـ «ما زلنا في أول الطريق... لم يعد المجال مغلقًا أمامنا ـ بدأنا فعلا خطوات البداية... لكن للتوغل في هذا الطريق لا بد من جهود الأجيال القادمة حتى يتأكد ثبات أقدامنا وسط حضارة العالم ولنتخذ مكانًا ثابتًا لثقافتنا وسط الأمم ذات الإشعاعات الحضارية الكبرى؛ لأن جهود جيل واحد في هذا

السبيل لا تكفى إلا في مجرد فتح الطريق...».

ـ ولكن البداية تعنى إقدامًا وخطوات حذرة ـ ما هى المخاطر التي تحذر منها الأجيال على هذا الطريق...؟

ـ أحذر من الانغلاق والانعزال...

أحذر من ألا نكون متأثرين ومؤثرين ـ فالعالم الآن متصل بعضه ببعض كالأوانى المطروقة، ويجب ألا نخشى أن نتأثر بحضارة العالم؛ لأنه لا بد أن يصاحبه من جانبنا قدرة أو طاقة على التأثير ـ فمن يتأثَّر لا بد أن يؤثِّر... والعالم المتحضر نفسه قبل أن يؤثر فينا قد تأثر بنا منذ بدء الحضارة والفكر العربى والإسلامى والأندلسى سواء في بغداد أو في الأندلس، وهذا التأثر بنا هو الأساس في مجال الفكر كما في مجال القصة والفن ولا سيما في مثل كتاب «ألف ليلة وليلة» الذي غيَّر مفاهيم القصة والفن الموسيقى وغيره في أوروبا... ونحن الآن بدورنا لا بد أن نأخذ لنعطى ـ ولهذا استطعنا الآن أن نكون في الطريق إلى التأثير في المشاهد الأجنبى ببعض إنتاجنا الفنى والأدبى... ولكن أمامنا طريقا واسعا وطويلا لكى يكون لنا أثر واضح في مجرى الحضارة العالمية...

وأسأل من جديد:

ـ وجيلكم... ماذا أعطى على هذا الطريق...؟

تشابكت كفاه فوق «عصا الحكيم» وتجولت عيناه للحظات في الوجوه المحيطة ثم عادت إلى أفقها البعيد... وبالصوت الهادئ نفسه قال:

ـ هذا الجيل وضع الأسس للقوالب الجديدة التي لم تكن في تقاليدنا الأدبية الموروثة عن آدابنا العربية ـ فهو ـ لم يعرف غير قالب المقالة والمقامة وكان يجهل تمامًا القصة والشكل المتداول في العالم المتحضر... فجيل الروَّاد قد أرسى هذه الأسس وسلَّمها جاهزة للأجيال التي بعده فاستخدمتها بسهولة وتفوق، ودون أن تتعرض لمصاعب ومتاعب المحاولات الأولى والصدمات التي تلازم ارتياد الأراضى الجديدة...

ـ ماذا يجب أن يضاف للخطوة الأولى؟...

ـ الخطوة التالية هى تجويد ما سبق إنجازه وتعميق الطريق الذي فُتح في شتى الاتجاهات والأنواع والأشكال...

ـ وما هى أهم الخصائص الأدبية التي تُعجِّل خطواتنا إلى القارئ والفكر العالمى...؟

ـ كل أدب محلى متعمِّق في جذوره من حيث إلمامه بكل الجذور الإنسانية فيه فإنه لا بد أن نجد صداه في العالم كله؛لأن المحلى هو في الحقيقة إنسانى قبل كل شيء، ولكنه متطور من النظرة التي يراها فرد في مكان ما وزمان ما، وحيث إن الأفراد في كل مكان هم من الأسرة الإنسانية الواسعة، فمن يتعمق بدراسة فرد من هذه الأسرة في مكان ما لا بد أن يجد صداه في مكان آخر...

ـ وما هو تفسير المحلية العالمية في الأدب؟

ـ المحلية التي أقصدها ليست مجرد السطحيات التي تخلب البصر فقط وتَهمّ السائح العابر مثل الأحياء الشعبية بمظاهرها اللافتة لنظر الأجنبى... ولكن معنى المحلية هو النفاذ من هذا المظهر الخارجى إلى أعماق الإنسان الذي يختفى تحت هذا الرداء الظاهرى... وبعض أنواع آدابنا المحلية ينطبق عليها هذا الوصف؛ لأنها أخذت تتعمق الشخصية المصرية أكثر ولا تقف عند ظاهرها السطحى ... ولكن هذه المحاولات يجب أن تكثر وتكثر حتى تصبح هى سمة الأدب كله عندنا وبذلك تجد صداها في العالم...

وكان يجب أن تنتهى أسئلتى ليدور الجزء الثانى من الشريط.

تتتابع الأحداث بالوقع نفسه السريع والقوى ... ويصل الصراع والسخرية المرة قمتها من التناقض بين القوة الغاشمة والقانون الذي يتمسك بحرفيته ويبتعد قدر ما يمكن عن روحه...

وتنتهى المسرحية... ويغادر المفكر الكبير إستوديوهات الإذاعة وتُطِلّ عشرات الوجوه في الممرات الطويلة داخل المبنى الكبير تتابع خطواته وتتساءل: هل حدث؟

والمقصود بالسؤال هو أن ينجح الميكرفون في الحصول على أول تسجيل بصوت «توفيق الحكيم».

والإجابة الخالدة نفسها ـ «لا».

وأسأله عن السبب... ومن خلف ابتسامة هادئة يقول:

- «لا بد أن أفتح حولى أكثر من مجال من مجالات الاهتمام... وحتى في بيتى لم أحتفظ بكلمة واحدة مسجَّلة بصوتى - ولا أريد أن أترك بعدى إلا كلماتى وسطورى على الورق...».

ومساء الأربعاء القادم تستطيع أن تحرك المؤشر على موجة البرنامج الأوروبى... وتستمع إلى الشريط القادم من راديو باريس وتتابع حكاية السلطان الحائر الذي أصبح «سلطان للبيع»...

وتضيف سعاد كامل بهذه المسرحية تأكيدًا لخطة البرنامج الأوروبى في تقديم ومتابعة الفكر والمفكرين والأدباء والفنانين العرب...

وخلال أيام تنتهى إذاعة باريس من إعداد مسرحية جديدة «لتوفيق الحكيم» هى «يا طالع الشجرة»... وانتهت فعلا الأديبة الفرنسية «آن كايريل» من ترجمتها...

وتضيف «يا طالع الشجرة» مزيدًا من رصيدنا إلى اللقاء بالفكر والأدب العالمى.

سكينة فؤاد

مجلة الإذاعة والتليفزيون

في ٢٠ مارس سنة ١٩٧١م

الجهاد الأكبر

توفيق الحكيم يقول:

ـ إنتاج الأدب الكاشف عن معدن النفس العربية وإعدادها وتوجيهها إلى جوهر الحضارة هو الدور الأساسى للأدب في معركة المصير.

ـ التزام الأديب يجب أن ينبع من حريته، والالتزام غير الإلزام.

ـ أتمنى أن توجد لغة مسرح موحدة يضيق فيها الخلاف بين الفصحى والعامية.

ـ المسرح المصرى الآن مشكلة محيرة ولا أدرى السبب.

ـ لا شباب ولا شيخوخة في الفن والأدب ولكن يوجد فقط فن وأدب.

ـ اشتراكية الفن بالنزول بغذاء الشعب الروحى، بالارتفاع بقيمة هذا الغذاء ليسمو بذوقه وتسمو إنسانيته.

كان يجب أن أسعى إلى الكاتب المفكر الفنان، الأستاذ توفيق الحكيم، ليكون له مكان في العدد الأول من مجلة «الأدباء العرب» وفى مجلسه اليومى على شاطئ البحر، حيث يقضى الصيف بالإسكندرية، التقيت بالكاتب الحائز على أرفع وسام في الجمهورية العربية المتحدة، والذى ترجمت مؤلفاته إلى معظم اللغات الحية المعروفة، ومثلت مسرحياته على مسارح أوروبا. وعندما طلبت إليه أن يحدث القراء العرب عن رأيه في بعض قضايا الفكر والأدب والفن، لم يتردد في القبول. بل طلب أن يسجِّل إجاباته على الأسئلة التي أوجهها إليه كتابة، إحساسا منه بمسئولية الكلمة التي توجه إلى الكتاب والأدباء في الوطن العربى. توالت الأسئلة وسجل الحكيم إجاباته عليها.

وكان السؤال كما يلى:

سؤال: في معركة المصير التي تخوضها الأمة العربية... ما هو الدور الذي يمكن أن يقوم به الأدب والأدباء؟

وهل قام الأدب بهذا الدور؟

وما هى المعوقات التي منعته من ذلك؟

وأجاب الأستاذ الحكيم:

قبل كل شيء أحب أن أحدد ما هى معركة المصير؟

ففى رأيى معركة المصير التي تخوضها الأمة العربية ليست مجرد معركة أو معارك عسكرية. لقد كان رسول الله يقول عند عودته من معركة عسكرية إنه عاد من الجهاد الأصغر إلى الجهاد الأكبر. والجهاد الأكبر هو جهاد النفس.وإذا أردنا اليوم وصفًا لمعنى النفس وما ينبغى للارتفاع بها من جهاد، فإنى أقول إنه السمو بهذه النفس حسب المفهوم العصرى. بمعنى آخر هو الارتفاع بالمستوى الحضارى للنفس العربية. ففى عصرنا الحاضر لا توجد هزيمة للمرتفِع حضاريّا. ولقد احتلت أمريكا أرض اليابان ولكن اليابان هزمتها اقتصاديّا واحتلت أسواقها وغزتها تجاريّا... كيف استطاعت اليابان ذلك؟ استطاعته بالفكر والعلم.

منذ أكثر من قرن وهى تجاهد جهاد المستميت في نقل واستيعاب كل ثمرات الحضارة وكل ما وصل إليه العلم والعرفان في العالم. وقد لحقت بها اليوم الصين بعد طول سبات، واقتنعت هى الأخرى بأنها بالحضارة والفكر تستطيع مواجهة الدنيا. واستطاعت بالفعل أن تواجه العالم بمستواها الفكرى والعلمى إلى حد الوصول إلى الأسرار النووية.

هذا هو الدور الذي يمكن أن يقوم به الأدب والأدباء حقّا، ليس مجرد إنتاج أدب مناسبات لمعارك عسكرية، ولكن إنتاج الأدب الكاشف عن معدن النفس العربية، وإعدادها وتوجيهها إلى جوهر الحضارة.. إذ لا نصر لأمة بغير حضارة.

أما بالنسبة لباقى السؤال، فإننى أعتقد أن الأدب بدأ يقوم بهذا الدور منذ السنوات العشرين والثلاثين لهذا القرن. وإذا كانت هناك معوقات فهى ظروف الحرب العالمية الأخيرة التي قلبت أوضاع الحياة، وزادت أعباء المعيشة، مما جعل كثيرا من الأدباء عاجزين عن الانقطاع إلى استكمال الأدوات الثقافية والشجاعة الفكرية التي تمكنه من التأثير في عصره بعمق وحرية كاملة.

سؤال: من القضايا التي تثار دائمًا قضية «حرية الأديب» وقضية «التزام الأديب» ويظل الأديب حائرًا بينهما... فما هو رأيك تفصيلا في هذا الموضوع... وفى الحد الفاصل بين الحرية والالتزام؟... وهل يمكن الملاءمة بينهما؟...

جواب: الملاءمة بين الحرية والالتزام في الأدب ليست فقط ممكنة، بل إنها كذلك واضحة وواجبة...

فالتزام الأديب يجب أن ينبع من حريته... وبمعنى آخر يجب أن يكون الأديب حرّا في التزامه...

والالتزام غير الإلزام... فالإلزام فرض وإكراه، والالتزام رغبة وإرادة... ومن الصعب أن نتصور أدبا حيّا يصدر عن فرض وإكراه...

على أن القضية في الحقيقة هى في معرفة من هو الأديب الملتزم؟ وملتزم بماذا؟ بموقف سياسى أو اجتماعى أو إنسانى؟ ثم هل يكفى التزام الأديب بموقف في الحياة أو أنه من الواجب أن يعبر عن هذا الموقف بإنتاجه الأدبى؟

ما من شك في أن المعوَّل عليه هنا ظهور الموقف من خلال العمل الأدبى... والعمل الأدبى إذا كان مقالا أو كتابا مباشرًا فالأمر واضح. لكن المسألة تتعقد قليلا إذا كان العمل الأدبى خلقًا فنيّا... فإذا كتب أديب شعرًا أو قصة أو مسرحية وعرض فيها أشخاصا وأفكارا ومواقف مختلفة لمجرد العرض أو التسجيل أو التصوير دون أن يستبين من كل ذلك موقفه الخاص الواضح، فهل يعتبر هذا الأديب ملتزما؟ أو أنه لكى يعتبر ملتزما يجب أن يتحدد موقفه واضحًا في عمله؟...

أعتقد أن الالتزام الحقيقى هو هذا الموقف المحدد الواضح في إنتاج الأديب..

سؤال: هل في هذا خطر على الفن؟...

جواب: ربما كان هناك بعض الخطر على القيمة الفنية للعمل الأدبى إذا لم يكن الأديب في الأصل فنانًا أصيلا متمكنا من فنه، أو كان هناك تعسف في إقحام الموقف الملتزم على العمل الفنى بصورة تجعله أقرب إلى التبشير والدعوة منه إلى الكائن الحى...

سؤال: ما الحد الفاصل بين الحرية والالتزام إذن؟ أو بين الفن والموقف؟

جواب: في رأيى أن الموقف هو الضوء الذي يشع من منارة الفن على بحر الإنسانية والمجتمع...

سؤال: هل يمكن تقسيم الأدب إلى أدب شباب وأدب شيوخ؟...

وما رأيك في الدعوة إلى تأييد أدباء الشباب وإفساح المجال لهم وحمايتهم من كبار شيوخ الأدب كما يقال أحيانا؟

جواب: يوجد تكتلات شباب في كل الدنيا، وخاصة في عصرنا الحاضر.. فالشباب اليوم قلق على مستقبله، ويريد أن يتأكد من وجود فرصة له... وهو معذور... فالأبواب موصدة، وهو يظن المفاتيح في أيدى الشيوخ تارة، ويد التجديد الثائر تارة أخرى... ولذلك تتعالى صيحاته ضد الشيوخ معلنا الثورة عليهم باسم التجديد...

ولكن أيمكن تقسيم الأدب إلى أدب شباب مجدِّد وإلى أدب شيوخ محافظ؟

الواقع أن هذا التقسيم مفتعل؛ لأن من أدباء الشباب المحافظ في أدبه، ومن أدباء الشيوخ المجدِّد في أدبه... ومسرح العبث الطليعى الثائر المجدد قام به «بيكيت» وهو كهل بمسرحيته «في انتظار جودو» إلى جانب «يونيسكو» الشاب في مسرحية «المغنِّية الصلعاء»..

ولماذا نذهب بعيدًا؟ لقد دهشت لقول النقاد عندما نشرت مسرحيتى «يا طالع الشجرة»: كيف يفكر ويجرؤ كاتب شيخ على ما لم يجرؤ عليه أديب شاب وقتئذ من اقتحام أسلوب جديد: (اللامعقول)..؟! وكان أن ظهرت بعد ذلك عدة مسرحيات لشباب المسرح الموهوبين يتجهون فيها إلى طَرْق أساليب جديدة.

فالتقسيم إذن بين أدب شباب وأدب شيوخ ليس صحيحًا على إطلاقه؛ لأنه لا شباب ولا شيخوخة في الفن والأدب... يوجد فقط فن وأدب... وهذا الفن الجيد والأدب الممتاز يظهر عند الشاب كما يظهر عند الشيخ... أما حماية أدب الشباب وإظهاره فهو واجب النقد والنّقّاد من شيوخ وشباب...

سؤال: هل ترى أن الوقت قد حان للدعوة إلى قيام «المسرح العربى» ذى الطابع المتميز الموحَّد؟

وما هو الدور الذي يمكن أن يقوم به المسرح المصرى في هذا المجال باعتباره أعرق المسارح العربية وأكثرها تقدمًا؟

جواب: يجب أولا توضيح المقصود من عبارة «المسرح العربى»... هل هو المسرح الذي يعرض قضايا تهم العرب أجمعين؟

عندئذ يجب أن نحدد ما هى هذه القضايا؟... لعل أهمها الوضع السياسى القومى؟... وقد يكون أيضا التاريخ المجيد أو المؤثِّر في حياة العرب بأبطاله ومواقفه.. وكل هذا سبق أن تناوله مسرحنا في الماضى منذ «صلاح الدين ومملكة أورشليم» و«هارون الرشيد» و«أبو الحسن المغفل» و«طارق بن زياد» ونحو ذلك مما عرفناه من نحو نصف قرن، ونحن لم نزل نتناوله إلى اليوم..

أما الطابع المتميز الموحد لمثل هذا المسرح، فلا أعرف كيف يكون... والذى يصنع الطابع في الفن هو الفنان.. وإلى أن يوجَد الفنان العربى بأعداد كثيرة وأجيال متعاقبة فلا يمكن الحديث أو التصوير لأى طابع في أى فن... وتاريخ الأدب لم يستطع الكلام عن طابع المسرح الإنجليزى أو المسرح الفرنسى مثلا إلا بعد ظهور أجيال من عباقرة الفن في اللغتين على مدى قرون. واللغة العربية لم تزل حديثة عهد بفن المسرح..

سؤال: وكيف ندعم الصلة بين لغتنا وفن المسرح؟

جواب: عندما تريد أن تبحث في الصلة بين اللغة العربية والتفكير الفلسفى عند ابن رشد أو ابن سينا مثلا فلا بد من الرجوع إلى القرآن الكريم.

كذلك يجب أن نرجع إلى المسرح اليونانى والكلاسيكى عامة إذا أردنا أن نقُيم فن المسرح في اللغة العربية وآدابها على أصول سليمة... وعلى الجامعات العربية في كل بلد عربى آخذ بأسباب الحضارة الحقة أن تهتم بذلك إذا كنا نريد حقّا أن تنشأ أجيال لها من البنيان الفنى ما يمكنها من إنشاء ما نسميه «المسرح العربى»... فلا شيء له قيمة وبقاء ينشأ من الهواء.. لا بد من الدراسة الجادة والارتشاف من المنابع النقية والعناية بالتكوين المتين للبنية الفكرية والفنية... بغير هذا الجهد والاجتهاد لن نعرف أبدًا في بلادنا العربية غير مسرح سطحى هزيل...

سؤال: ينادى البعض بأن تكون اللغة العربية الفصحى هى لغة المسرحيات، بينما ينادى البعض الآخر باصطناع العامية في الحوار تحقيقًا للواقعية، فما رأيك في الموضوع؟

جواب: مسألة لغة المسرح هذه مشكلة قديمة...

وقد كان من بين الحلول لها استخدام الفصحى في المسرحيات التاريخية والمترجَمة وغيرها مما لا تحتاج إلى الجو المحلى... وتُستخدَم العامية في المسرحيات المحلية العصرية محافظة على واقعية المواقف والأشخاص..

ولكن الفن لا يعرف الحلول الحاسمة!

فهناك من المسرحيات التاريخية والمترجمة ما صلحت له اللغة العامية وخاصة في الكوميديات... كما أن من المسرحيات المحلية العصرية ما صَلُحت له الفصحى وخاصة إذا كان الموضوع جادا متعمقًا... ولقد كتبت «يا طالع الشجرة» بالفصحى وهى محلية عصرية، وأذنت للمخرج عند تمثيلها أن يحول لغتها إلى العامية، ولكنه رفَض وفضَّل تمثيلها بالفصحى كما هى، وقد نجحت، ولم يشعر المشاهد بأى ضيق لذلك... على أننى شخصيّا أتمنى أن توجد لغة مسرح موحدة يضيق فيها الخلاف بين اللغتين كما هو الحال في لغة المسرح الإنجليزى والفرنسى.. وقد حاولت ذلك بالفعل في مسرحيتى «الصفقة»، ثم بعد ذلك في مسرحية «الورطة» بما يسمى «اللغة الثالثة أو العامية الفصحى».

سؤال: وصف البعض مسرحك بأنه مسرح الفكر، أى المسرح الذهنى الذي يعالج القضايا المختلفة بأسلوب الحوار دون الالتفات إلى إمكان عرض المسرحيات على الجمهور... فهل توافق على هذا الرأى؟.. وهل ترى أن عدم إقبال الجمهور على بعض هذه المسرحيات مصدره نقص الثقافة العامة أو عدم ملاءمتها للمسرح؟

جواب: مسرحى الذي يمكن وصفه بأنه ذهنى لا يزيد على عشر مسرحيات أو خمس عشرة مسرحية من بين أكثر من ستين مسرحية كتبتها حتى الآن وتتناول مختلف الأنواع... وهذه المسرحيات الذهنية قصدتها بالفعل للقراءة... ولذلك نشرت كلا منها مستقلة في كتاب من دون أى إشارة في العنوان تذكر أنها مسرحية أو تمثيلية، وعارضت كثيرًا في تمثيلها عندما طلب إلىّ ذلك...

وأنا رجل مسرحى قديم، نشأت في مسارح الجماهير منذ ما يقرب من نصف قرن، وأعرف حيل العرض المسرحى التي تجتذب المشاهدين... فإذا كتبتُ مسرحية عسيرة على التمثيل فلأنى أردت ذلك

عن عمد... رغبة منى في إدخال هذا اللون في باب الأدب والفكر بعيدًا عن باب التجسيد والعرض.. وقد تم لى بالفعل ما أردت واستقرت هذه المسرحيات في حياتنا الأدبية والفكرية قبل أن تدخل في حياتنا الفنية والمسرحية... أما إمكان عرض مثل هذه المسرحيات على المسرح فإنها ـ شئت أنا أو كرهت ـ تغرى أحيانًا المخرجين بإخراجها سواء في مصر أو في الخارج... وقد حدث هذا... وأخبرنى المخرجون، والعهدة عليهم، أنها نجحت ... ومفهوم النجاح لمثل هذه المسرحيات هو بالطبع غير مفهومه بالنسبة إلى مسرح الجمهور العريض... وفى أوروبا يعرفون ذلك جيدًا، ويُقدِّرون مدى الوضوح المطلوب لمسرحية ذهنية أو طليعية... فإذا عُرضت مثل هذه المسرحية شهرًا فهو نجاح، في حين أن أى مسرحية جماهيرية لا تعتبر ناجحة إلا بعد مرور سنة على استمرار تمثيلها... هذا إلى أننا اليوم في عصر تقدمت فيه وسائل الإخراج والعرض، وزادت فيه راية المخرجين، وارتفعت مستويات الثقافة العامة في الدول المتحضرة إلى حد أصبح عندهم كل شيء ملائمًا للعرض المسرحى، حتى الخطابات الخاصة للمشاهير، وحتى محاضر التحقيق في القضايا الهامة فيما سمى بالمسرح الوثائقى.. لذلك فإن ما نراه في عصر غير قابل للتمثيل، قد يصبح في عصر آخر عملا ناجحًا نجاحًا غير متوقع...

سؤال: ما رأيك في حال المسرح المصرى اليوم؟ وما هى مشاكله الرئيسية؟

وكيف يمكن التغلب عليها؟

جواب: المسرح المصرى الآن مشكلة محيرة! فعلى الرغم من وجود مؤلفين موهوبين ومخرجين وممثلين ممتازين، فإن المسرح نفسه ليس في حالة نهوض وازدهار... لماذا؟ هذا ما يحير الجميع.. أهو التليفزيون الذي يعطيك كل شيء وأنت قابع في بيتك؟... لا أستطيع أن أعطى جوابًا شافيًا؛ لأننى أنا نفسى لم أدخل مسرحًا منذ أعوام طويلة! ولم أشاهد حتى مسرحياتى عندما تعرض على مسرح...!

سؤال: منذ بدأ الفكر الاشتراكى يحتل مكانه في مجتمعنا يطلق البعض شعار «اشتراكية الفن» ، ثم أخذ البعض الآخر يفسر هذا الشعار بما يتفق مع أهوائه أو قدراته، ومن ذلك قولهم إن اشتراكية الفن لا تتحقق إلا بالنزول بالإنتاج الفنى إلى مستوى عامة الجمهور، وبأن الفن يجب أن يقتصر على معالجة مشاكل الجماهير.

كيف يمكن تحقيق هذه الاشتراكية؟

جواب: تصورى لاشتراكية الفن هو تصوُّر كارل ماركس نفسه لإنتاج الفكر، فقد قال: «إن ما يصدق على الإنتاج المادى يصدق على الإنتاج الفكرى ... إن أعمال أى أمة تصبح ملكا مشاعًا لجميع الأمم...».

معنى ذلك أن الفن العظيم الذي كان وقفًا على الخاصة القديرين يصبح غذاء مشاعًا لكافة الشعب.. وقد قيل لى إن مترو الأنفاق في موسكو تزين محطاته تحف من الفن ليستمتع بها كل عابر ومسافر من أبناء الشعب... هذه هى اشتراكية الفن...

ليس النزول بغذاء الشعب الروحى، بل الارتفاع بمستواه كى نتيح للشعب الاستمتاع به، ليسمو ذوقه وتسمو إنسانيته.

أما مشاكل الجماهير فهناك وسائل أخرى لحلها أسرع وأفعل من الفن... ولا بأس أن يعالجها الفن إذا استطاع في نفس الوقت أن يؤدى وظيفته الأساسية، وهى السمو بإنسانية الإنسان والارتفاع بمستوى المجتمع.. أما تحقيق هذه الاشتراكية في الفن فهو وضع أعظم وأجمل إنتاج العقل البشرى في متناول الشعب ومساعدته بمختلف الوسائل على تفهمه وتذوقه والانتفاع به...

أنور أحمد

مجلة الأدباء العرب في إبريل سنة ١٩٧١م

في الفن والنقد

كان ذلك في الصيف الماضى، وفى أواخر أغسطس على وجه التحديد.. وفى شرفة مقهى «بترو» الفسيحة المطلة على كورنيش الإسكندرية.. توفيق الحكيم وسط جمع من أصدقائه القدامى... في نفس سترته الصيفية الخفيفة، وتحتها صداريه الثقيل، وعلى رأسه قلنسوته البيضاء الداكنة ذات الحافة... نفس المائدة... ونفس الأصدقاء... ونفس الساقى العجوز... ونفس الأحاديث... ثم نفس الترحيب الحار والدعوة الصادقة لتناول القهوة على حسابه تقطعها سخريات الأصدقاء وتندرهم ببخله المزعوم...

كل شيء كما هو تقريبًا في اللقاء الأول منذ عشر سنوات... وكأن الجالسين «أهل الكهف» يتوسطهم فتاهم الوسيم «ميشلينيا الحكيم» الذي جاوز السبعين، وما زال مع ذلك محتفظًا بكل شباب قلبه وعشقه الجارف للفن والحياة.

مرت السنوات العشر، وما أكثر ما تغير داخل توفيق الحكيم نتيجة لذلك، وما أكثر ما أضافه لتراثنا الفكرى والنضالى خلال هذه السنوات، بل ما أكثر ما تغيرت العلاقة بيننا فيما بين هذين اللقاءين.

كنت على موعد مفتوح معه لآخذ حديثًا للعدد الأول من مجلة «الثقافة الجديدة».. وكان قد أجَّله عدة مرات قبل سفره إلى الإسكندرية حتى ظننته يهرب بلباقته المعهودة.. فذهبت إليه في الإسكندرية لألقاه أولا، ولأحصل على الحديث ثانيًا إذا شاء، وإن كنت أتوقع تأجيلا جديدًا في الأغلب... فجو الانطلاق المحيط به في جلسة بترو وأحاديث الأصدقاء المرحة ونوادرهم وجلبتهم لا تتيح فرصة التركيز المطلوب للحديث الدسم الموعود...

ولذلك لم أكلف نفسى عناء إعداد أسئلة أوجهها معتمدًا على وحى اللحظة إذا حدث ووجدت لديه رغبة في الإجابة.

وحملنا الحديث الجماعى المفتوح في كل اتجاه حتى كدت أنسى الحديث... فلما تذكرت وعرضت عليه أن ننتحى جانبًا ليمليه علىّ ـ تردد قليلا قبل أن يقول:

ـ يا أخى لنا مدة طويلة لم نرك.. وأنت الآن في إجازة وليس من المعقول أن نضيع الوقت القليل الذي ستقضيه معنا في كتابة وعمل...

ـ الحديث الجرىء المثير الذي سنجريه معك سنعتمد عليه في رواج العدد الأول من المجلة...

ـ أقول لك... اكتب الأسئلة التي تريدها... وتعال غدًا تجد إجاباتها جاهزة...

إنه تأجيل جديد رقيق كما توقعت... ومع ذلك أمسكت ورقة صغيرة كتبت فيها بسرعة رءوس الموضوعات التي خطرت ببالى ساعتها، ثم قرأتها عليه، وتناقشنا حولها، وأوضحت هدفى منها، فاستبعد بعضها، وعدَّل البعض الآخر. كنت ـ مثلا ـ أريد أن أعرف رأيه الصريح في كُتَّاب المسرح المصرى المعاصرين له واللاحقين عليه، فرفض متحرجًا، وكنت أريد تعليقه على اتجاهات نقادنا، فاكتفى بسؤال عن اتجاه الحركة النقدية بشكل عام.. وهكذا.

قلت له إنى أريد حديثًا صريحًا مثيرًا يتناسب مع مجلة جديدة جادة... فقال:

ـ اسألنى عن نفسى كما تشاء، ولكن لا تحرجنى مع غيرى.

فاقترحت أن يحدثنا عن حقيقة علاقاته الغرامية التي تردد أصداؤها في كتاباته، فقَبِل... وضع توفيق الحكيم الورقة التي تضم رءوس الموضوعات في جيبه، وتركنا أمواج الحديث الصاخب الدائر من حولنا تحملنا بين طياتها... وعند انصرافى ذكَّرته بها، فطمأننى، فقلت له:

ـ لن أحضر غدًا، بل بعد غد، لأترك لك فرصة كافية للإسهاب في الإجابة كما تشاء...

فضحك وهو يقول:

ـ يبدو أنك تريد فصلى من «الأهرام»!

وفى الموعد المضروب فاجأنى الحكيم بست صفحات «فولسكاب» أجاب فيها بالإسهاب المطلوب وبخط يده عن كل الموضوعات التي اتفقنا عليها بجرأة وصراحة غير معهودة فيما قرأت له من أحاديث...

فلأول مرة يُدِين «الحكيم» حركة النقد المعاصرة، بل يلغيها ويرى فيها تبذلا وسوقية وإسفافًا لم يعرفها

نقدنا القديم الجاد، ولأول مرة يقول رأيه بصراحة في فوضى حركتنا المسرحية وانحدار مستوى المسرح التجارى، ولأول مرة يتحدث بلا تحفظ عن علاقاته الغرامية العذرية والجسدية إلى غير ذلك مما سيطالعه القارئ حالا.

كيف حدث ذلك؟

إن انفساح البحر وهديره أمام منزله بالإسكندرية أقوى بكثير من انسياب النيل الهادئ الناعس أمام بيته بالقاهرة... فلعل لذلك أثره في جرأة هذا الحديث. ولعله أراد أن يشارك مشاركة إيجابية في إنجاح مجلة كان من المقرر أن أرأس تحريرها.

ولكن الذي لا شك فيه أن نبض قلم «الحكيم» أقوى وأجرأ بكثير من نبض حديثه...ومن هنا تأتى كتابته لهذا الحديث بخط يده بدلا من إملائه ككل أحاديثه السابقة...

ـ حركة النقد المعاصر؟

ـ لا توجد حركة نقد معاصر بالمعنى الذي كان معروفًا في العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات... ذلك أنه كان في ذلك العهد مجلات أدبية متخصصة في الأدب وكانت تفرد بابا خاصا بالنقد يتولاه ناقد من أعلام نقاد العصر... كما أن الجرائد اليومية يومئذ كانت تخصص صفحة أدبية أسبوعية يتولى شأنها كاتب كبير يكتب أسبوعيّا مقالاته في النقد الأدبى... ولكن الصحافة أدبية ويومية اتجهت بعد ذلك إلى تفضيل الخبر على الدراسة، فأصبح ما يكتب عن الأدب والفكر لا يتعدى في جملته النتف الإخبارية أو التعليقات السريعة... لذلك قلما تجد عند الأجيال الجديدة إحاطة شاملة بمراحل التاريخ إلى حد كادت تتقطع فيه حلقاته فلا تعرف منه إلا الحلقة المعاصرة معرفة قاصرة..

ـ الكلاسيكيات في المسرح؟

ـ دراسة الكلاسيكيات في المسرح وغيره ضرورية جدّا لتكوين المؤلف والناقد معًا... ولعل من أهم أسباب التخلف في التأليف والنقد وخاصة في المسرح هو أن مدارسنا الثانوية لا تعرف هذا النوع من التعليم، كما هو الحال في المدارس الثانوية الأوروبية حيث لا ينتهى التلميذ من مرحلتها إلا وهو محيط إحاطة طيبة بالكلاسيك منذ الإغريق حتى العصور الحديثة، مع إعطاء نماذج مختلفة لنتاج كل مرحلة..

هذه الدراسة وهذه النماذج تمد المؤلف بالخبرات الفنية اللازمة لمرانه على الحرفة لينطلق بعد ذلك في مجال ابتكاراته على أساس سليم من تجارب السابقين... لأن الفنان المجدِّد هو الذي ابتلع وهضم كل أسلافه... أما الذي لم يرضع ممن قبله فلن يكون له فطام ولن تقوى له أبدًا أقدام... أما الناقد فإنه يستفيد من دراسته هذه النماذج في اكتساب المقاييس التي تربى عنده ملكة التقدير السليم لكل ما يعرض له من أعمال المؤلفين... وربما كانت حاجة الناقد لتعمق هذه الدراسات أكثر من حاجة المؤلف الذي قد تسعفه الموهبة الفطرية إذا لم يُتَحْ له استكمال الدراسة المتعمقة... وعندما قلت إن النقد في الماضى كان مزدهرًا فذلك لأن النقاد وقتئذ كانوا على دراية تامة بالكلاسيكيات فكانت مقاييسهم في أغلب الأحيان جادة محترمة حتى فيما لم يتخصصوا فيه تماما من ألوان الفنون، فلم يكن في أحكامهم على الأقل ما ينم عن تبذل أو سوقية أو إسفاف كبعض ما نقرؤه هذه الأيام باسم النقد... وأملنا الآن في أساتذة الأدب بالجامعات ليقيموا النقد الجدى على أساس دراستهم الموضوعية المتعمقة...

ـ اتجاه الحركة المسرحية بشكل عام؟

ـ يظهر أن الحركة المسرحية اليوم لا تتحرك أو هى مهددة بقلة الحركة... وأقصد بها الحركة المسرحية الجادة... ذلك لأن الحركة لا بد لها على الأقل من معرفة اتجاه... وهذا الاتجاه بالذات هو ما يبدو أنه غير معروف تماما الآن... وهناك فيما يبدو نقص خبرة من جانب المؤلفين والمخرجين... أما الحركة المسرحية الترفيهية أو التجارية فهى تعرف اتجاهها تمامًا... وهو إضحاك الناس بأى وسيلة...وقد ظهر اليوم اتجاه عجيب يزعم أن مدرسة الريحانى تعتمد على النكتة ... أما مدرسة اليوم فتعتمد على الحركة... ومعنى الحركة هى حركة جسم الممثل أو الممثلة بالشقلبة وهز الوسط وقلب المسرح إلى تهريج جثمانى استجداء للضحك الموهوم... ويدهشنى أن هناك جمهورًا يضحك مسرورا من هذا ويصفق متحمسًا... إن ذلك معناه انحدار هذا الجمهور إلى مستوى لم يعرفه تاريخ مسرحنا ... يدهشنى استقبال هذا الجمهور لكل ممثل يظهر على الخشبة بالتصفيق فيقطع الممثل دوره لينحنى حتى يجلب كل ما في الأكف من ضجة فيعتدل ليستأنف التمثيل كأن الجمهور قد أصبح هو أيضا جزءًا لا يتجزأ من هذا التهريج وهو تقليد جديد لم يعرفه جمهورنا المحترم المتزن في أى مرحلة من تاريخ مسرحنا...

ـ مسرح الأقاليم... مسرح القرية؟

ـ أعتقد أن هذا المسرح الإقليمى أو القروى يجب أن يعتمد أساسًا على المواهب التي تنبت في أرض الإقليم ذاته أو القرية نفسها... ولا بأس طبعًا أن يكون في خدمة هذه المواهب الخبرة الفنية المستجلبة من المدن، لتساعد في تمرين وتوجيه هذا المواهب.. وأقصد بالمواهب هنا مواهب التمثيل والإخراج والتأليف.. فالممثل والمخرج والمؤلف النابتون في أرض القرية هم الأصل... وإلى جانبهم يأتى ضيوف من الفنانين المعروفين في المدن من حين إلى حين ليتم الاتصال والاستفادة من فن الحضر... وكان هذا يحدث في الماضى أيضا يوم كان يزور الأقاليم فرق الشيخ سلامة حجازى والشيخ أحمد الشامى وإخوان عكاشة. على أن ما أحب أن أوصى به هو أن تُعْرَض بمسرح الأقاليم أو القرية نماذج من الفنون والمسرحيات الكلاسيكية العالمية العظيمة لتؤهل الإقليم أو القرية ـ وخاصة اليوم بعد إنشاء قصور الثقافة بفضل الدكتور ثروت عكاشة ـ لكى يحيط أهلها بمعالم الحضارة الإنسانية فيما أنتجته العقول العظيمة من فن عظيم... وفى بيوت الثقافة الفرنسية التي أنشأها في فرنسا أندريه مالرو تُعرَض من ألوان الفنون العالمية الكلاسيكية في الأقاليم ما تكاد العاصمة باريس تحسدها عليه... ويظهر أن كلمة الكلاسيك تخيف عندنا البعض وتثير الاستخفاف عند آخرين... وتسمع من يقول: ماذا يهمنا من هذا الكلاسيك؟ نحن لا نريده ولا نحتاجه ولا نحب تقليده، بل نريد مسرحًا مصريّا ومسرحيات محلية نابعة من صميم مشاعرنا وحياتنا الحاضرة... والواقع أن هذا ما نريده ونتمناه فعلا وليس المطلوب أن نقلد المسرح الكلاسيكى القديم... ولكن الواقع أيضا أنه لكى يُصْنَع المسرح المصرى الجيد والمسرحيات المحلية المتقنة لا بد أن تُهْضَم في جوفنا نماذج التراث الكلاسيكى الذي أصبح جزءًا من حضارة البشرية كافة.. وأنا لن أكف أبدًا عن التنبيه إلى ذلك والتذكير دائمًا بضرورته بالنسبة إلينا، كما هو كان ويكون دائمًا بالنسبة إلى كل بلد ينشأ فيه مسرح محترم...

ـ مسرح الفرجة والفكر؟

ـ رأيى أن الفرجة يجب أن يكون خلفها فكر. وأضواء النيون البهيجة المنظر في أى لافتة يجب أن تحمل خلفها رسالة. سواء كان الفكر أو الرسالة فلسفية أو اجتماعية أو عقائدية، من دون أن يتخذ ذلك نبرة عالية زاعقة مباشرة يَظْهَر الفن فيها بمظهر الوسيلة الثانوية. فالفن متعة قبل كل شيء . وإن لم

تستطع إمتاعى فلن تستطيع إقناعى.. أما عن موقف مسرحياتى من تلك فقد كتب فيه الدكتور على الراعى كتابًا يحسن الرجوع إليه، ولا أستطيع أن أحكم بنفسى على عملى. على أن مسألة الفرجة والفكر في المسرح تثير مسألة: هل المسرحية الكاملة هى التي يقترن فيها الفكر بالفرجة اقترانًا محكما كما يقترن النور النافع بالمصباح البهيج؟ لا شك في أن هذا هو فعلا المطلب، وأن مراعاة هذا التوازن مطلوب، ولكن هذا لا يمنع من وجود مسرحيات عالمية القيمة اختل فيها التوازن فطغى جانب الفكرة تارة أو جانب الفرجة تارة حسب الدوافع والظروف والمزاج الذي لزم المؤلف والفنان في وقت من الأوقات واختلال التوازن في بعض الأعمال لم يشفع لها في الظفر بالخلود. إن الفن كائن عجيب ينفر من إخضاعه لقاعدة، وجواد جموح يأبى تكبيله بسلاسل القواعد الجامدة. كل عمل فنى هو سيد نفسه، إما أن ينجح في إرغامك على احترامه، وإما أن يفشل في الثبات أمام نظرك وفكرك. ولكن الاعمال المسرحية تحتاج في عرضها إلى مخرجين، والمخرج هو موصل المؤلف إلى الجمهور المشاهد. وكل موصل إما جيد وإما ردىء. وما دام المخرج حر في اختيار النص وله أن يقبل توصيل المؤلف أو رفضه، فإنه عندما يقبل هذه المهمة عن رغبة واختيار وتحمس فلا بد أن يكون واثقًا من الإيصال الجيد، ويجب أن يتحمل مسئوليته بشجاعة عند الفشل كما أن من حقه أن يكون له القسط الأوفر من الثناء إذا نجح.

ـ أسخف مسرحية كتبتها؟

ـ هى: «المرأة الجديدة» التي كتبتها في أوائل العشرينيات (١٩٢٣م) ومثلتها فرقة عكاشة بالأزبكية عام ١٩٢٦م. وكنت من حسن الحظ في فرنسا فلم أشاهدها. وسخافتها راجعة إلى أنها ـ وهى من وحى معركة السفور والحجاب التي كانت دائرة ـ دلت على موقف سخيف، موقف شاب اختار أن ينحاز إلى جانب السخرية من سفور المرأة بدلا من الوقوف إلى جانب محررها قاسم أمين. وهل هناك أسخف من منظر شاب يلبس في مثل هذا المجال عمامة الوعظ والإرشاد؟! والشباب دائمًا يجب أن يكونوا طليعة التقدم في كل شيء.

ـ تاريخ ميلادك؟

ـ سنى اليوم حوالى السبعين، بناقص سنتين أو بزيادة سنتين، اللى تحسبوه. وسنتان فوق أو تحت لم تعد

تهم كله محصل بعضه! سنتان تحت العجز والزيادة! هل هذا كثير؟ المهم شباب العقل دائمًا، مع الصحة طبعًا ، وهو ما أسأل الله تحقيقه وهو على كل شيء قدير.

ـ المسرحية التي أعتز بها؟

ـ لا توجد عندى مسرحية أعتز بها أو لا أعتز؛ لأن أعمالى ليست أولادى كما اعتاد المؤلفون أن يقولوا أو يُقال عنهم. أعمالى ليست أولادى. ولكنها صيحاتى التي أعبِّر بها عن وجودى وعن الوجود كله الذي يشملنى ويحتوينى. وهذه الصيحات قد تصل أو لا تصل، وقد تكون منغمة أو منفرة. لست أدرى لأنى لا أحاول سماعها وأنا أُطْلِقها، وبعد إطلاقها تتوه منى في الفضاء وتصبح شبه موجات أثيرية. ومن يلتقطها ويحدثنى عنها يخيل إلىّ أنى أسمعها لأول مرة، وأكون أنا أول مَن يستفسر من محدِّثى عنها كمن ليس له بها صلة. فيدهش أحيانا لأمرى.

ـ بطلة عصفور من الشرق؟

ـ نعم هى نفسها إيما دوران التي جاء ذكرها في «زهرة العمر».

وكذلك في «أمام شباك التذاكر»... وكانت العلاقة بها فعلا علاقة حب. وقد كانت أول مرة أعرف فيها الحب الكامل... أى ذلك الذي يضم القلب والجسد معًا... أما قبل ذلك فلم نكن نعرف في شبابنا لظروف المجتمع في بلادنا غير نوعين من الحب ينفصل أحدهما عن الآخر تمام الانفصال، فكان حب القلب شيئا وحب الجسد شيئا آخر. وكان حب القلب هو الحب العذرى الذي لا يتيح لنا الاجتماع بالمحبوب... كما كان حب سنية بنت الجيران في «عودة الروح»... أما الجسد فكان مكانه المتاح لنا وقتئذ على يد بائعات الهوى المرخَّصات رسميا من الدولة في أماكن خاصة بهن في شارع وجه البركة وشارع كلوت بك... أما في باريس فإلى جانب حب إيما دوران الكامل الجامع للقلب والجسد فقد كان هناك حب آخر جسدى محض لا علاقة للقلب به... هو تلك العلاقة مع الألمانية الوافدة إلى باريس «ساشا شوارتز» التي شاركتنى حجرتى أكثر من شهر.

أما بطلة «الرباط المقدس»، فلم أعرفها ولم أرها، ولكنى عرفت قصتها بالسماع أى قصة تلك المرأة المتحررة التي سعت وراء المغامرة من خلف ظهر زوجها المهذب الفاضل... أما حكاية التجائها إلى

الأديب راهب الفكر وما حدث بينهما في هذه الرواية فإنه من صنع الخيال الصرف... كذلك «شهرزاد» هى مخلوقة فكرية لا تعكس امرأة بعينها... وفى ذلك الوقت الذي كتبتها فيه أواخر العشرينيات لم تكن «شهرزاد» قد دخلت في عمل أدبى فكرى جاد ... حتى أوبيريت سيد درويش كان اسمها شهوزاد (بالواو لا بالراء) وبعد نشر شهرزاد ذاع الاسم فإذا به يطلق على فتيات وعلى كباريهات وسينمات... أما قبل ذلك فلا أعرف أن الاسم كان شائعًا... وكان في تلك الأيام إذا ذاع اسم أو عنوان استخدم في مختلف المجالات... وعندما ذاع فيلم «الوردة البيضاء» وجدنا فندقًا قد سمى «لوكاندة الوردة البيضاء»، وعندما ذاعت مسرحية أهل الكهف، سمعت من قال متندرًا أو متفكهًا إن هناك فندقًا ينوى أن يتخذ له اسم «لوكاندة أهل الكهف»...

ـ المسرح الذهنى قبل توفيق الحكيم؟

ـ كلمة «الذهنى» يظهر أنى أنا الذي أطلقتها على عملى المكتوب للمطبعة بعيدًا عن خشبة المسرح... فقد كان المسرح في أواخر العشرينيات يترنح لإغلاق أبوابه... وكنت عائدًا من أوروبا التي ظهرت فيها بعد الحرب الأولى مسرحيات الفكر التي تُعْرَض على مسارح صغيرة خاصة في مسارح الطليعة... وعندما عاد زكى طليمات بعدى بقليل من بعثته وأرادت الدولة أن تستفيد من دراساته أشار بإنشاء معهد التمثيل ليكون أساسًا للفن المدروس... ثم أنشئت الفرقة القومية لتكون أساسًا للفن المثقَّف. فكان مسرحى وقتئذ، وهو طليعى فكرى، ملائمًا لهذا الإطار الجديد... أما قبل ذلك فما كانت كلمة طليعى أو ثقافى أو فكرى تخطر لنا على بال... فقد كان همنا أن نلائم أنفسنا مع جمهور المشاهدين الواسع...وما كنا نجازف بأن نتقدمه ولو بخطوة... ولكن الكتابة للمسرح كانت مع ذلك في مستوى جيد تأليفًا أو ترجمة أو اقتباسًا... ومن يراجع كتابات محمد تيمور وعباس علام سيجد موهبة وبراعة في تصوير المجتمع يومئذ... حتى خلال الاقتباسات... ولا ينبغى أن نبخس قدر الاقتباس... فقد كان شكسبير وموليير وجوته يقتبسون الموضوعات ويبنون مسرحياتهم على أساس مسرحيات أخرى سابقة أو حتى معاصرة... حتى لقد قال أحد النقاد إن العصر الذهبى للمسرح هو عصر الاقتباس، حيث يتبارى المؤلفون على نفس الموضوع وحيث يدخل الجمهور لا ليشاهد الموضوع والحوادث ـ وهى المعروفة لديه في أعمال سابقة ـ ولكن ليشاهد الفن في ذاته ـ فن إعادة سبك وصياغة نفس

الموضوعات من جديد... وهذا أرقى أنواع المشاهدة الفنية... وحتى اليوم نجد أمثال سارتر وكامو وكوكتو وأندريه جيد قد تناولوا الاقتباس وأنتجوا فيه روائع... فالاقتباس في ذاته لا يهم في الفن... المهم مستوى الاقتباس.

ـ ثورات الشباب في العالم وانعكاسها علينا؟

ـ من الطبيعى والعالم يتغير اليوم ويتحرك بإيقاع مذهل في سرعته أن يتأثر الشباب بذلك وهو رمز الحركة... وثورته هى حركته ووقوفه هو الجمود... إنه يريد أن يفعل أى شيء يشعره بالتغير أى عدم التوقف... حتى ولو كان التغير فيما يستطيعه وهو مظهره ولبسه وطريقة حلاقته... ثم بعد ذلك في الأصعب وهو أسلوبه في إنتاجه العملى والفنى والعلمى... فلنصبر عليه ولا نَقْلَق... أما انعكاس ذلك علينا فهو ضرورى؛ لأننا جزء من العالم المتحرك لا بد أن نتحرك معه... ونحن في عصر «وحدة العالم» لذلك نجد مظهر الشباب الثائر وملبسه في كل البلاد والأجناس والأديان من الجنس الأبيض إلى الأصفر إلى الأسود... الشباب واحد وإن اختلفت أهدافه... فلنثق به ولا نثقل عليه بسخافة الوعظ والإرشاد، ولنذكِّره فقط بأن العالم الجديد ينتظر منه مع مظهره الجديد إنتاجًا جديدًا...

فؤاد دواره

مجلة الإذاعة والتليفزيون مايو سنة ١٩٧١م

كتب للمؤلف نشرت باللغة العربية

ـ رصاصة في القلب ـ المسرح المنوع	(مسرحيات)	١٩٢٦
ـ على بـابـا	(أوبريت)	١٩٢٦
ـ الخروج من الجنة ـ المسرح المنوع	(مسرحيات)	١٩٢٨
ـ أمـل الكهـف	(مسرحية)	١٩٣٣
ـ عودة الروح ـ الجزء الأول	(رواية)	١٩٣٣
ـ عودة الروح ـ الجزء الثانى	(رواية)	١٩٣٣
ـ شهرزاد	(مسرحية)	١٩٣٤
ـ محمد	(سيرة حوارية)	١٩٣٦
ـ مسرحيات توفيق الحكيم (جزآن)	(مسرحيات)	١٩٣٦
ـ القصر المسحور (مع طه حسين)	(رواية)	١٩٣٦
ـ يوميات نائب في الأرياف	(رواية)	١٩٣٧
ـ رجل بلا روح (أو قلب المرأة)	(مسرحية)	١٩٣٧
ـ عصفور من الشرق	(رواية)	١٩٣٨
ـ تحت شمس الفكر	(مقالات)	١٩٣٨

ـ أشعب	(رواية)	١٩٣٨
ـ عهد الشيطان	(قصص فلسفية)	١٩٣٨
ـ حمارى قال لى	(مقالات فلسفية)	١٩٣٨
ـ براكسا أو مشكلة الحكم	(مسرحية)	١٩٣٩
ـ راقصة المعبد	(روايات قصيرة)	١٩٣٩
ـ نشيد الأنشـاد	(كما في التوراة)	١٩٤٠
ـ حمار الحكيم	(رواية)	١٩٤٠
ـ سلطان الظلام	(قصص سياسية)	١٩٤١
ـ من البرج العاجى	(مقالات قصيرة)	١٩٤١
ـ تحت المصباح الأخضر	(مقالات)	١٩٤٢
ـ بجماليون	(مسرحية)	١٩٤٢
ـ سليمان الحكيم	(مسرحية)	١٩٤٣
ـ زهرة العمر	(سيرة ذاتية ـ رسائل)	١٩٤٣
ـ الرباط المقدس	(رواية)	١٩٤٤
ـ شجرة الحكم	(صور سياسية)	١٩٤٥

ـ الملك أوديب	(مسرحية)	١٩٤٩
ـ مسرح المجتمع	(١٢ مسرحية)	١٩٥٠
ـ المرأة الجديدة ـ المسرح المنوع	(مسرحيات)	١٩٥٢
ـ فن الأدب	(مقالات)	١٩٥٢
ـ عدالة وفن	(قصص)	١٩٥٣
ـ أرنى الله	(قصص فلسفية)	١٩٥٣
ـ عصا الحكيم	(خطرات حوارية)	١٩٥٤
ـ تأملات في السياسة	(فكر)	١٩٥٤
ـ التعادلية	(فكر)	١٩٥٥
ـ العش الهادئ ـ مسرح المجتمع	(مسرحيات)	١٩٥٥
ـ إيزيس	(مسرحية)	١٩٥٥
ـ صاحبة الجلالة ـ المسرح المنوع	(مسرحيات)	١٩٥٥
ـ أريد هذا الرجل ـ مسرح المجتمع	(مسرحيات)	١٩٥٦
ـ الصفقة	(مسرحية)	١٩٥٦
ـ حياة تحطمت ـ المسرح المنوع	(١٢ مسرحية)	١٩٥٦

ـ لعبة الموت	(مسرحية)	١٩٥٧
ـ أشواك السلام	(مسرحية)	١٩٥٧
ـ رحلة إلى الغد	(مسرحية تنبؤية)	١٩٥٧
ـ الأيدى الناعمة ـ المسرح المنوع	(مسرحية)	١٩٥٩
ـ السلطان الحائر	(مسرحية)	١٩٦٠
ـ يا طالع الشجرة	(مسرحية)	١٩٦٢
ـ الطعام لكل فم	(مسرحية)	١٩٦٣
ـ لو عرف الشباب ـ مسرح المجتمع	(مسرحيات)	١٩٦٣
ـ رحلة الربيع والخريف	(شعر)	١٩٦٤
ـ سجن العمر	(سيرة ذاتية)	١٩٦٤
ـ شمس النهار	(مسرحية)	١٩٦٥
ـ مصير صرصار	(مسرحية)	١٩٦٦
ـ الورطة	(مسرحية)	١٩٦٦
ـ ليلة الزفاف	(قصص قصيرة)	١٩٦٦
ـ قالبنا المسرحى	(دراسة)	١٩٦٧

- بنك القلق	(رواية مسرحية)	١٩٦٧
- حمارى وعصاى والآخرون	(مقالات)	١٩٧٢
- راهب بين نساء	(مقالات)	١٩٧٢
- مجلس العدل	(مسرحيات قصيرة)	١٩٧٢
- رحلة بين عصرين	(ذكريات)	١٩٧٢
- مدرسة المغفلين	(قصص قصيرة)	١٩٧٢
- أنا والقانون والفن	(مقالات)	١٩٧٣
- حديث مع الكوكب	(حوار فلسفى)	١٩٧٤
- الدنيا رواية هزلية	(مسرحيات)	١٩٧٤
- عودة الوعى	(ذكريات سياسية)	١٩٧٤
- في طريق عودة الوعى	(ذكريات سياسية)	١٩٧٥
- الحمير	(مسرحية)	١٩٧٥
- ثورة الشباب	(مقالات)	١٩٧٥
- بين الفكر والفن	(مقالات)	١٩٧٦
- أدب الحياة	(مقالات)	١٩٧٦

ـ مختار تفسير القرطبى	(مختار التفسير)	١٩٧٧
ـ تحديات سنة ٢٠٠٠	(مقالات)	١٩٨٠
ـ ملامح داخلية	(حوار مع المؤلف)	١٩٨٢
ـ التعادلية مع الإسلام والتعادلية	(فكر فلسفى)	١٩٨٣
ـ الأحاديث الأربعة	(فكر دينى)	١٩٨٣
ـ مصر بين عهدين	(ذكريات)	١٩٨٣
ـ شجرة الحكم السياسى (١٩١٩ ـ ١٩٧٩)	(مقالات سياسية)	١٩٨٥
ـ النعيم النائم	(أوبريت)	١٩٩٠
ـ أشعار بالفرنسية وترجمتها ـ لم تنشر من قبل	(شعر)	٢٠٠٥
ـ رصاصة في قلبين ـ لم تنشر من قبل	(مسرحية)	٢٠٠٥
ـ بين يوم وليلة ـ مسرح المجتمع	(مسرحيات)	
ـ سر المنتحرة ـ المسرح المنوع	(مسرحيات)	
ـ في الوقت الضائع ـ الجزء الأول	(مقالات)	
ـ في الوقت الضائع ـ الجزء الثانى	(مقالات)	
ـ يقظـة الفكـر	(مقالات)	

كتب للمؤلف نشرت في لغة أجنبية

- شهر زاد: ترجم ونشر في باريس عام ١٩٣٦ بمقدمة لجورج لكونت عضو الأكاديمية الفرنسية في دار نشر (نوفيل أديسيون لاتين)، وترجم إلى الإنجليزية في دار النشر (بيلوت) بلندن، ثم في دار النشر (كراون) بنيويورك في عام ١٩٤٥. وبأمريكا دار نشر (ثرى كونتيننس برس) واشنطن ١٩٨١.
- عودة الروح: ترجم ونشر بالروسية في لينينجراد عام ١٩٢٥، وبالفرنسية في باريس عام ١٩٣٧ في دار (فاسكيل) للنشر، وبالإنجليزية في واشنطن ١٩٨٤.
- يوميات نائب في الأرياف: ترجم ونشر بالفرنسية عام ١٩٣٩ (طبعة أولى)، وفي عام ١٩٤٢ (طبعة ثانية)، وفي عام ١٩٧٤ و١٩٧٨ (طبعة ثالثة ورابعة وخامسة بدار بلون بباريس)، وترجم ونشر بالعبرية عام ١٩٤٥، وترجم ونشر باللغة الإنجليزية في دار (هارفيل) للنشر بلندن عام ١٩٤٧ ـ ترجمة أبا إيبان ـ، وترجم إلى الإسبانية في مدريد عام ١٩٤٨، وترجم ونشر في السويد عام ١٩٥٥، وترجم ونشر بالألمانية عام ١٩٦١، وبالرومانية عام ١٩٦٢، وبالروسية عام ١٩٦١.
- أهل الكهف: ترجم ونشر بالفرنسية عام ١٩٤٠ بتمهيد تاريخى لجاستوف فييت الأستاذ بالكوليج دى فرانس، ثم ترجم إلى الإيطالية بروما عام ١٩٤٥، وبميلانو عام ١٩٦٢، وبالإسبانية في مدريد عام ١٩٤٦.
- عصفور من الشرق: ترجم ونشر بالفرنسية عام ١٩٤٦ طبعة أولى، ونشر طبعة ثانية في باريس عام ١٩٦٠.
- عدالة وفن: ترجم ونشر بالفرنسية في باريس بعنوان (مذكرات قضائى شاعر) عام ١٩٦١.
- بجماليون: ترجم ونشر بالفرنسية في باريس عام ١٩٥٠.
- ـ الملك أوديب: ترجم ونشر بالفرنسية في باريس عام ١٩٥٠، وبالإنجليزية في أمريكا بدار نشر (ثرى كونتيننس برس) بواشنطن ١٩٨١.
- سليمان الحكيم: ترجم ونشر بالفرنسية في باريس عام ١٩٥٠، وبالإنجليزية في أمريكا بدار نشر (ثرى كونتيننس برس) بواشنطن ١٩٨١.
- نهر الجنون: ترجم ونشر بالفرنسية في باريس عام ١٩٥٠.
- عرف كيف يموت: ترجم ونشر بالفرنسية في باريس عام ١٩٥٠.
- المخرج: ترجم ونشر بالفرنسية في باريس عام ١٩٥٠.
- بيت النمل: ترجم ونشر بالفرنسية في باريس عام ١٩٥٠، وبالإيطالية في روما عام ١٩٦٢.
- الزمـار: ترجم ونشر بالفرنسية في باريس عام ١٩٥٠.
- براكسا أو مشكلة الحكم: ترجم ونشر بالفرنسية في باريس عام ١٩٥٠.
- السياسة والسلام: ترجم ونشر بالفرنسية في باريس عام ١٩٥٠، وبالإنجليزية في أمريكا بدار نشر (ثرى كونتيننس برس) بواشنطن ١٩٨١.
- شمس النهار: ترجم ونشر بالإنجليزية في أمريكا (ثرى كونتيننس برس) واشنطن عام ١٩٨١.
- صلاة الملائكة: ترجم ونشر بالإنجليزية في أمريكا (ثرى كونتيننس برس) واشنطن عام ١٩٨١.
- الطعام لكل فم: ترجم ونشر بالإنجليزية في أمريكا (ثرى كونتيننس برس) واشنطن عام ١٩٨١.
- الأيدى الناعمة: ترجم ونشر بالإنجليزية في أمريكا (ثرى كونتيننس برس) واشنطن عام ١٩٨١.
- شاعر على القمر: ترجم ونشر بالإنجليزية في أمريكا (ثرى كونتيننس برس) واشنطن ١٩٨١.
- الورطة: ترجم ونشر بالإنجـليزية في أمريكا (ثرى كونتيننس برس) واشـنطن عام ١٩٨١.

- الشيطان في خطر: ترجم بالفرنسية في باريس عام ١٩٥٠.
- بين يوم وليلة: ترجم ونشر بالفرنسية في باريس عام ١٩٥٠، وبالإسبانية في مدريد عام ١٩٦٣.
- العش الهادئ: ترجم بالفرنسية في باريس عام ١٩٥٤.
- أريد أن أقتل: ترجم ونشر بالفرنسية في باريس عام ١٩٥٤.
- الساحرة: ترجم ونشر بالفرنسية في باريس عام ١٩٥٣.
- دقت الساعة: ترجم ونشر بالفرنسية في باريس عام ١٩٥٤.
- أنشودة الموت: ترجم ونشر بالإنجليزية في لندن (هاينمان) عام ١٩٧٣، وبالإسبانية في مدريد عام ١٩٥٣.
- لو عرف الشباب: ترجم ونشر بالفرنسية في باريس عام ١٩٥٤.
- الكنـز: ترجم ونشر بالفرنسية في باريس عام ١٩٥٤.
- رحلة إلى الغد: ترجم ونشر بالفرنسية في باريس عام ١٩٦٠. وبالإنجليزية في أمريكا بدار نشر (ثرى كونتيننتس برس) بواشنطن عام ١٩٨١.
- الموت والحب: ترجم ونشر بالفرنسية في باريس عام ١٩٦٠.
- السلطان الحائر: ترجم ونشر بالإنجليزية لندن (هاينمان) عام ١٩٧٣، وبالإيطالية في روما عام ١٩٦٤.
- يا طالع الشجرة: ترجمة دنيس جونسون دافيز ونشر بالإنجليزية في لندن عام ١٩٦٦ في دار نشر (أكسفورد يونيفرستى برس) (الترجمات الفرنسية عن دار نشر «نوفيل إيديسيون لاتين» بباريس).
- مصير صرصار: ترجمة دنيس جونسون دافيز عام ١٩٧٣.
- مـــع: كل شيء في مكانه.
- السلطان الحائر.
- نشيد الموت.
- لنفس المترجم عن دار نشر (هاينمان) ـ لندن.
- الشهيد: ترجمة داود بشاى (بالإنجليزية) جمع محمود المنزلاوى تحت عنوان «أدبنا اليوم» مطبوعات الجامعة الأمريكية بالقاهرة ـ ١٩٦٨.
- محمد : ترجمة د. إبراهيم الموجى ١٩٦٤ (بالإنجليزية) نشر المجلس الأعلى للشئون الإسلامية. طبعة ثانية «مكتبة الآداب» ١٩٨٣.
- المرأة التي غلبت الشيطان: ترجمة تويليت إلى الألمانية عام ١٩٧٦، ونشر (روتن ولوننج) ببرلين.
- عودة الوعى: ترجمة إنجليزية عام ١٩٧٩ لبيلى وندر ونـشر (دار ماكميلان) ـ لندن.